Biblioteca de artă
557

Teoria şi filosofia artei

forţa centrului vizual

Ce anume determină organizarea formei vizuale în lucrări de pictură, sculptură sau arhitectură? Artiştii au făcut câteodată apel la reguli empirice, iar matematicienii au căutat formule care să prescrie ideal relaţiile spaţiale dintre forme. Arnheim arată însă cum alcătuirea compoziţională capătă sens numai atunci când utilizează simboluri vizuale ale experienţei de viaţă în stare să dea artei semnificaţie. În *Forţa centrului vizual*, lucrarea ce completează o alta, devenită clasică – *Arta şi percepţia vizuală* – Rudolf Arnheim oferă rezultatul unei reflecţii mature asupra conceptelor esenţiale ale întregii sale opere tuturor acelora ce se apropie de artă în căutarea adevărului pe care aceasta îl relevă prin intermediul imaginilor.

Lei 3800

ISBN 973-33-0227-9

Rudolf Arnheim
forţa centrului vizual

Rudolf Arnheim

forţa
centrului vizual



Editura Meridiane

RUDOLF ARNHEIM
The Power of the Center:
A Study of Composition
in the Visual Arts
The New Version

Rudolf Arnheim

forța centrului vizual

UN STUDIU AL COMPOZIȚIEI ÎN ARTELE VIZUALE

Traducere de
LUMINIȚA CIOCAN

Prefață de
LUCIAN DRAGOMIRESCU

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1995

Pe copertă:

Sandro Botticelli
Madona în pavilion
Milano, Ambrosiana

Carte finanțată de
Guvernul României
prin Ministerul Culturii

ISBN 973-33-0227-9

PREFAȚĂ

VIZUALUL – ÎNTRE PLĂCERE ȘI CUNOAȘTERE

N-a trecut prea multă vreme de când a devenit posibil să afirmăm neezitant că printre teoreticienii gestalt-*iști de anvergură și, mai mult, dublat de reputația excepționalului pedagog al artei, Rudolf Arnheim este un caz fericit prin felul în care a izbutit să surprindă în paginile operei sale scrise problematica percepției vizuale în completitudine, pe deasupra explicitându-ne o multitudine de ipostaze ale tehnicii artistice, descrise plenar și interpretate estetic.*

Viziunea lui Arnheim cu privire la parametri structurali ai operei de artă, *văzuți în apariția lor diacronică sau ființând constant în toate etapele artei, se impune prin precizie descriptivă, prin puritatea surprinderii manifestării lor, prin postulări argumentate convingător, neanchilozate în legități înșelător transparente însă încremenite. În toate paginile sale, într-o constelație teoretică formulată de-a lungul câtorva decenii, Arnheim a arătat aceeași cuminte înțelegere față de desăvârșirea formală, ca și față de expresia insolită, chiar tolerantă față de abaterea operei vag-canonice, interesându-l când și când evidențierea eșecului, nu însă și biciuirea „ireverenței" operei artistice principial novatoare.*

În acest scop, autorul a utilizat mai cu seamă procedeul generalizării decurgătoare din analiza nemijlocită, considerând apriorismul străin de realitatea de dezvăluit a artei, știindu-se pe sine statornic neaderent la

ideologizări constrângătoare din punct de vedere deontologic. Abstractizarea, ca şi sensibilitatea expresiei fiind în mod egal de bine mânuite, descoperim lesne că autorul împărtăşeşte convingerea că în contemplarea facultativă şi, nu mai puţin, în studiul metodic al obiectului artistic, plăcerea se întrepătrunde moment de moment cu cunoaşterea, fără pericolul subiectivismelor, competenţa diferită a subiecţilor fiind aceea care decide asupra actului experienţei artistice în sine, impunându-se însă mai apoi ca factor de diferenţiere accentuată în comunicarea către ceilalţi.

Dacă ţinem seama de mai vechea iniţiativă a Editurii Meridiane, şi anume cea din 1979, de a oferi cititorului român studiul arnheimian Arta şi percepţia vizuală *– în condiţii de tipărire excepţionale – se poate sublinia că aceasta reprezenta un gest temerar în condiţiile culturale corespunzătoare vremii. Temeritatea iniţiativei editoriale* versus *conjunctura socială, putea fi apreciată pe baza conţinutului intrinsec al cărţii, adus la lumină printr-o metodologie aparte, într-o vreme în care psihologia însăşi dispăruse din rândul ştiinţelor, sociologia nefiind nici ea ocrotită. Modalitatea demonstraţiei putea provoca totuşi, căci referinţele bibliografice ale autorului, selectate din toate orizonturile sfidau habitudinile. Impunătorul tom era o biblie a turnului de fildeş al contemplatorului, traversând noviciatul înspre o iniţiere electivă. Raportându-ne la importanţa sa de mai târziu, putem spune că volumul a devenit un referenţial al multor esteticieni şi teoreticieni ai artei, făţiş, voalat, diferit de la caz la caz.*

Dintre numeroasele cărţi fundamentale adresându-se artiştilor, cercetătorilor şi iubitorilor de artă totodată şi care au văzut tiparul prin activitatea Editurii Meridiane, Arta şi percepţia vizuală *a lui Rudolf Arnheim a rămas până acum o sursă teoretică durabilă, suscitând cititorului adâncirea şi nu parcurgerea într-o lectură întâmplătoare sau susţinută de interesul curiozităţii trecătoare, a uluirii în faţa factologiei spectaculoase. Eşalonarea, în text, a fazelor funcţionării percepţiei vizuale de către subiect a obiectelor în general, cu precădere a celor artistice, progresia în înţelegerea de către cititor a informaţiei vizuale, descrierea potenţării ulterioare a acesteia, întreg arsenalul experimental, ilustrativ, reprezintă preludii la obţinerea* comprehensiunii (cum-prehendere = *sesizare integrală), de neconceput în artă în afara contactului cu obiectul sau prin modele anterior stabilite, în câmpuri ideologice străine de obiect.* Arta şi percepţia vizuală, *studiul-îndrumar enciclopedic rezistent la trecerea timpului, se impunea prin circumscrierea invarianţilor plastici de sine stătători; eşalonarea tematică decapartită a numitului studiu conducea, prin însuşirea trimiterilor, la surprinderea globală a vizualului (echilibru, figură, formă, creştere, spaţiu, lumină, culoare, mişcare, dinamică şi expresie), cu condiţia utilizării ei libere mai apoi la o treptată abordare a componentelor.*

Capitolul Spaţiul *din respectivul studiu, împreună cu alte afirmaţii revelatorii întâlnite ici-colo în restul textului, ne permiteau să prognozăm că pentru Arnheim devenise iminentă necesitatea elucidării aparte – şi nu doar pentru studenţii săi de la Universitatea Harvard (Massachusetts, S.U.A.) – a temei compoziţiei în artele vizuale, operele de artă dezvăluind din sinele lor trăsături cu puteri de liant, sensibile percepţiei, cu rol cel puţin egal cu cel al elementelor (evenimentelor) sonore dintr-o compoziţie muzicală. Pe de altă parte, câmpul plastic, animat de elemente diferenţiate şi uneori contrastante, aminteşte, neţinând seama de materialitate, de întrepătrunderile celor neasemenea, de rolul jucat de legile celor trei unităţi în câmpul dramaturgic. Iar prin transcenderea materialităţii constitutive se pot întrevedea unele asemuiri prin contrapunerea într-un ansamblu ideal, cu totalitatea figurilor din forma poetică. Cum vârsta îl obligase însă pe profesor să părăsească Harvardul, activând ca profesor oaspete al altor universităţi ce-l solicitaseră, ocuparea unei bune părţi a timpului disponibil lăsa să se întrevadă o amânare* sine die *în elaborarea cărţii dorite.*

De asemenea, posibilitățile de documentare, de selectare a materialului necesar păreau dezavantajos modificate. Forța lui Arnheim de a depăși precaritatea și de a se ridica deasupra contestațiilor l-a făcut să izbândească încă o dată într-un gen de carte surprinzător de metodică, testamentară, dacă ne raportăm la întreg materialul mai înainte elaborat, novatoare prin formă și sinteze. Nimic n-are aici înfățișarea de cateheză a unei teme dificile. Dar e un text al definirilor dense. Cartea mai întruchipează o panoramă a metamorfozelor decelabile în câmpul artei, văzut evolutiv, fără să fie un studiu istoric.

Compoziția, în concepția susținută aici de Arnheim, nu se reduce la determinarea organică a unității elementelor perceptibile. Ea nu este atribuită doar prototipurilor artistice datate, chiar dacă recunoscute drept capodopere ale istoriei. Pe Arnheim nu l-a preocupat doar „arta muzeală" – cu trecut scurt, de fapt – nerestrângându-se nici la academismul care făcea atâta caz de arta compunerii imaginii și respingând în schimb gesturile creatoare care au busculat încontinuu ideea de compoziție. În concepția care i-a servit aici, se subliniază că logica compozițională nu a încetat să preocupe nici măcar pe creatorii contemporani autodeclarați vrăjmași ai ei. De unde Arnheim susține, fără ostentație, că în locul trompe-l'oeil-urilor perspectivale și în locul liniilor de fugă uni – sau pluri – centrate funcționează acum în imagine o structuralitate care compune prin răsturnare de reguli. Eșalonarea exemplificărilor de aici, analizate rând pe rând, contrapune, la fiecare subtemă, prototipurile contemporane celor, mai numeroase, din arta veche și de la începuturile modernismului, ceea ce-i firesc, evidențiindu-se că rosturile compoziției în evoluție nu acceptă un aleatorism integral, chiar dacă declarațiile prodomo, mai degrabă decât realizarea aparentă și sensibilă, îl susțin. Finalmente, Arnheim izbutește să confere conceptului și realității compoziționale o situare fundamentală în ordinea vizualului în sine, forțele componente,

sfidătoare de reguli consacrate, relevându-ni-se într-o unitate în care recunoaștem artisticul ca atare.

Lectura ultimului studiu, acum și tradus, poate deveni efectiv fructuoasă cu condiția ca cititorul să fi cunoscut exegezele anterioare ale autorului; în urma ei, se poate ajunge la convingerea că Forța centrului vizual (de la început atenția se focalizează asupra noțiunii de centru, acmé al realizării depline a construcției plastice), subintitulat mai explicit Un studiu al compoziției în artele vizuale, a fost conceput de autor drept încheiere de operă teoretică, un veritabil point d'orgue (exprimând, mai exact, punctus organicus) de la înălțimea căruia privind, să se releve, încă o dată, esența constructivității în artă, dar și înfrățirile, câte sunt, dir[illegible] vizual și restul artelor.

Bibliografia arnheimiană îngăduie, chiar la o consultare redusă, recapitularea tematică dezvăluind preocuparea de o viață a autorului față de ansamblul artelor, cu precădere asupra celor reprezentaționale și spectaculare, tendința lui către o mereu amânată teoretizare general-estetică, abordările parțiale ale unei direcții ori ale alteia jucând rolul de acumulări prevestitoare ale unei teorii a corespondențelor artistice, idee apropiată, dar nu identică cu aceea a corespondenței artelor, domeniile oglindindu-se în reciprocitate doar în situații foarte particulare. De aceea la Arnheim, creșterea dinlăuntru a unei teorii unitare nici nu-i de presupus, cercetarea principală fiind aceea din sfera psihologiei artei pe baze experimentale, neobedientă, dar înfrățită pe alocuri cu teoria lui Dewey.

În concluzia fascinantului studiu arnheimian The Dynamics of Architectural Form (Dinamica formelor arhitecturale, 1977, vezi bibliografia prezentei lucrări) – capitolul Expresie și funcție – savantul mărturisește strădiunța unui comportament servind scopului unitar al teoreticianului, constrâns din momentul enunțării embrionului experienței, consecutiv generalizării acesteia, să-și urmărească propriile creșteri. În acest sens, el

afirmă că: „tema germinativă este crucială în orice intenție" (op. cit., p. 270). Preluând un alt exemplu din aceeași lucrare a lui Arnheim, cel referitor la Voluta *lui William Golding, un text valorificând semnificația structurii turnurilor, observăm că motivațiile care l-au inspirat, de astă dată, privesc unitatea dintre formă și compoziție, cel mai adesea rezolvată prin acceptarea conlucrării ambelor, ceea ce la Arnheim devine un joc dublu de du-te-vino înlăuntrul imaginii, un avans și un recul al aspectelor unul față de celălalt, ele nefiind identice, nici întotdeauna corelate, ba deseori dificil de decelat, fără obligativitatea unei raportări de la înglobat la înglobator, de la superior la inferior, de la mare la mic, de la difuz la precis conturat.*

Atât în Forța centrului vizual, *ca și în alte texte anterioare:* The Film as Art *(Filmul ca artă) din 1957 și aceeași* Dinamica formelor arhitecturale *ne întâmpină preocuparea constantă a lui Arnheim de a contrapune parametrii destabilizatori celor ordonatori, aparținând forței coezive compoziționale, tema fiind exemplificată din belșug. El ajunge astfel la* ordine și dezordine, *neputând estompa nici perechea* asemănări-diferențieri *decelabile. Datorită practicii de psiholog observator și experimentator, dobândise o reală virtuozitate întru reperarea variațiunii intenționale în contrast cu cea involuntar-gestuală. Polifonia formei și compoziției, proces presupus ca unitate greu destructibilă – ordinea și dezordinea putând fi și ele înfrățite contextual, dar contrarii de la origini – perechile cu pricina apărând drept determinante pentru funcționarea expresivă a „gândirii vizuale" (vezi eseul sau omonim din 1969), influența claritatea oricărei clasificări, precizia fiecărei mențiuni despre originalitate. Căci Arnheim nu vroia să repete aporiile și tatonările altor teoreticieni, dorindu-se liber de închistarea în sfera câtorva sesizări, fie ele și proprii, nestânjenit de intoleranțe, totdeauna* pe terenul adevărului, *ferit de neglijarea situațiilor originatoare, dintre care cea dintâi, în ordinea importanței, era acceptarea infinitudinii expresiei artistice.*

Ținând seama de autoritatea sa științifică și bizuindu-ne pe lectura mai multor texte, desigur, nu a întregii opere, vom formula o confirmare datorată lecturii celei mai recente. Astfel, îndrăznim să-l singularizăm printre acei teoreticieni investigatori ai artelor vizuale din ultimele decenii, care manifestând consecvent deschiderea față de inovație în artele plastice, au izbutit să proporționeze corect, prin demonstrații, aportul real al artei noi în raport cu multitudinea prototipurilor studiate, din arta prerenascentistă și renascentistă, clasică și barocă, romantică și impresionistă, toate inferând legitatea, toate sprijinind indirect valorificarea necanonică a contemporaneității artistice. S-a preferat pe sine drept bun mânuitor al complementarităților percepute oricând și oriunde, jinduind, chiar dacă fără să înfăptuiască, la fondarea unei previzibile hermeneutici a tuturor artelor. Toate sunt servite de propriul contact sensibil, paralel cu o diagnosticare, cu o situare reflexivă exactă, nu doar prin aproximări simplificatoare. Curgerea textelor sale suscită gradația, creșterea adevărului în raport cu derularea tematicii, judecățile asupra cărora se oprește nefuncționând de dragul anulării altor demersuri, un adevăr relațional, conceput ca temporar valabil. Iar când calea abstracțiunilor nu izbutește să transmită tot adevărul știut la un moment dat, exprimarea savantului se colorează cu sublinieri figurate, sporind expresivitatea scrierii.

Reluând tema apetenței lui Arnheim pentru vechi și nou, ca ipostazieri artistice alăturabile, fără prejudecată deci, vom semnala felul său de a pomeni și sublinia valorile. Există deci la el tendința de continuă depășire a materialității numite mai întâi ca stare brută. Se deduce că adevărul larg al artei străjuiește dincolo de schema care introduce ordinea, mai sus de desenul (volumul) figurii contrapuse fondului. Ele rămân etaloane ale vizualului, pe când adevărul artei se situează într-o transcendență totuși. Prin aceste laturi, textele sale ne amin-

tesc pe acelea a doi poeți contemporani „nebuni de artă", meditațiile acestora rămânând ale unor nespecialiști, dar buni valorificatori prin eseu. Această referire a noastră se îndreaptă către Improbabilul, *urmat de* Un vis trăit la Mantua *ale lui Yves Bonnefoy („Mercure de France", 1980), eseuri care suscită importanța ca-și-egală pe care timpul interiorizat îl are față de atemporalul inclus imaginii vizuale. Cea de-a doua întâlnire a lui Arnheim presupune drept partener pe Francis Ponge din* Atelierul contemporan, *exegetul încă neîntrecut al lui Braque, cu toate că dinăuntrul prozei poetice a celui din urmă se desprinde mai degrabă semnificația facerii vizuale ca facere și nu ca percepție, materialitatea legată pentru totdeauna de identificarea forței gestului brut pe suprafața, în dăltuire sau în modelare, construcție, oricât de elementară, presupunând transcendența – scop, căci chiar dacă gestul rămâne incorporat structurii imaginate, aceasta se metamorfozează în valoare artistică expresivă cu urma gestului cu tot.*

Ne convingem de neacademismul arnheimian punând în balanță felul său de a privi cu aceeași înțelegere atât compoziția centrată, cât și pluriperspectiva sau chiar antiperspectiva profesate din baroc până în zilele noastre. Capacitatea sa de percepție îl condusese de mult pe Arnheim la citirea exactă *a stereometriei arhitectonice, a decupajului embrionar (matca ideii) al peliculei filmice obținute după montaj, o rezultantă ivită dintr-o dublă pornire. Dar pentru a citi forma plastică, psihologului i-a fost necesară cristalizarea, pe parcurs, a unei științe a formei, dedusă dacă nu prin contrapunere, prin observarea în succesiune și varietate a artelor. În acest stadiu, conștientizarea celor observate a devenit prevalentă față de perceperea corectă. Încet-încet, din vizual, ca și din celelalte, Arnheim s-a creat pe sine ca pe un* cititor fără greș, *iar de la o atare poziție elevată toate curiozitățile și anatemele au reintrat în ordinea lucrurilor. Jocul antiformă sau anticadru nu i s-a mai părut nici derizoriu, nici blamabil. Practicarea opacității de dragul reliefării gestului elementar (vezi formularea ironică a lui*

Dubuffet: „Plukifekler moinkonivoi" – transcriere fonetică rebusistă) nu i sa mai părut antiartistică. Perturbarea clarității prin cultivarea unei transparențe artificial sporite a obiectului – Duchamp în La Grande Verre *– se înscrie printre descoperirile sale, ceilalți exprimând-o mai modest, fie numai observând-o. În schimb la Arnheim, analist al lui Rauschenberg, nu vom întâlni tonul scandalizat al celor care scoteau în relief* pragul nepicturalului încadrat *pe care și-l propusese învățăcelul rău și neinspirat.*

Pentru cea de-a doua ediție a Forței centrului vizual, *Arnheim a ales emblematic drept ilustrație reprezentativă, – o adevărată compoziție* sui generis *– o lucrare niponă contemporană, antiperspectivală, centrată compozițional în subsolul suprafeței, ca un vector gravitațional, încadrându-se totuși de bine de rău picturii, cu toate că etalarea în relief a unor materiale identificabile în sine o poate așeza și printre experimentele de sorginte sculpturală. Caracterul ei emblematic rămâne însă irefutabil. Nu mai puțin relevantă în textul cărții, ni s-a părut naturalețea cu care a adoptat, cu rost de exemplu artistic, panoul de plafon (situat la distanță, cu scopul de a acționa asupra arhitecturii acelui spațiu laolaltă cu împlinirea rostului său decorativ) din holul neoclasicizant al Primăriei din Köln. Jocul panoului ca formă detașată de fond, expresia abstract-expresionistă care animă panoul însuși, i-au inspirat lui Arnheim o analiză substanțială, autorul manifestând deschis bucuria transmisă de construcția iconoclastă în cadrul unui ambient întrucâtva, ar susține unii, kitsch, cum sunt mai toate în cultura de masă care a năpădit planeta. Receptorul subtil Arnheim vrea, în schimb, să ne convingă că în holul primăriei kölneze putem contempla un nou tip de organicitate derivată opozițional din pluralitatea stilistică a aceleiași imagini, compoziția spațială atestând nu mai puțin o pluriartisticitate, suscitată poate de „spiritul extramuzeal" al timpului.*

Arnheim odată asimilat, vom gândi cu naturalețe că având în vedere arta tuturor timpurilor, neexcluzând prezentul, vom înclina către ideea treptatei adaptări la o ordine vizuală sensibilă, tot mai complexă ori, dimpotrivă, tot mai eliberată de repere, fără să și devină sărăcăcios schematizată, ba poate exprimând mai pregnant tensiunea dinlăuntrul vizualului. Vom ajunge să aderăm într-astfel la bogăția vizualului printr-o neobosită suită de experiențe proprii perceptive. În întreaga varietate posibilă, mai subtilă prin afirmare, ceea ce este recunoscut ori ba, se presupune și o oarecare complicitate a noastră cu haosul, informalul, fără de cunoașterea cărora expresia convențională, frumoasă, dar inventată într-o altă ordine preexistentă, nu ni s-ar părea la fel de expresivă, ca atare frumoasă. În vizual, ca în oricare alt sector al realității sensibile și conștientizate, trebuie să luptăm cu închistarea, cu pericolul uniformizării gândirii noastre în prezența amăgitoare a modelelor, fie ele compoziții artistice.

Compunerea în varianta reprezentațional-imitativă implică o complexitate acțional-mentală depășind definitiv idealul neoclasicist, atâta vreme considerat satisfăcător în academiile de belle-arte, exprimat cândva amăgitor de Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy: „Să descompui elementele unui subiect pentru a le recompune printr-un sistem de abstractizare." (Essai sur l'idéal dans ses applications propres aux Arts du dessin, *Paris, 1805, p. 252), căci din perspectiva acelor timpuri se dorea realizată „o artă care s-ar adresa mai cu seamă înțelegerii, decât perceperii cu ajutorul simțurilor"* (id., *p. 183).*

Teoria perceptivă contemporană, proprie nou apărutei psihologii a artei – iar Arnheim va rămâne multă vreme unul dintre ctitorii săi neîntrecuți – imaginează oricum mai complex situația răs-dezbătută a necesității, complexității sau, dimpotrivă, a caracterului vetust al compoziției în artele plastice. Înaintea lecturii noului studiu crucial să ne amintim pledoaria aceluiași autor

pentru gândirea dinamică și complexă, aparent împotriva absolutizării simplității din mereu amintita Arta și percepția vizuală:

> *„Noi ne reprezentăm mintea umană ca o interacțiune de tendințe spre reducerea și spre intensificarea tensiunilor. Tendința de reducere a tensiunilor nu se poate manifesta nestânjenit decât în cazul dezintegrării finale – moartea. Ea este contracarată de ceea ce am numit undeva tendința anabolică, constructivă, de creare a unei teme structurale. Această temă structurală este conținutul și obiectul activității mentale (fiind incluse aici toate funcțiile și operațiile specifice). Nici chiar cel mai elementar act vizual nu s-ar putea produce dacă creierul ar fi guvernat doar de tendința spre simplitate. Rezultatul ar fi un câmp omogen, în care fiecare senzație nouă s-ar dizolva ca un cristal de sare în apă. Dimpotrivă, atunci când ochiul se îndreaptă spre un obiect, proiecția optică a acestuia se impune câmpului vizual ca o constrângere, ca o temă structurală. Dacă configurația de stimuli o permite, forțele din câmpul vizual o vor organiza, sau chiar modifica, dându-i întreaga măsură de simplitate posibilă. Și aici operează o interacțiune de tendințe spre reducerea și intensificarea tensiunilor. Rodul acestui proces extrem de dinamic este obiectul vizual așa cum îl vedem"* (op. cit., *p. 401).*

Înscrierea pe o suprafață-fond, inserția unui corp prin obliterare, într-un spațiu liber de orice până atunci, trasarea gestuală ca-și-spontană a unui contur sau semn pe hârtia imaculată (când de fapt preludiul gestului a fost echilibrarea de durată a intenției cu manipularea ca atare), toate acestea și încă altele nu se dovedesc a fi doar niște tensiuni strunite, *ci rămân până la sfârșit* dovezi vizibile, *urmele unei adevărate lupte. Altundeva, curgerea sonorităților în durata operei muzicale, ne oferă unul sau mai multe obiecte muzicale, mai cu seamă însă ne răpește timpul real monoton, oferindu-ne în schimb un timp inventat, bogat și surprinzător. Tot*

astfel, palpitul jocului de umbre şi lumini în cursul proiecţiei unei pelicule filmice ne implică într-o tensiune intensă ori resimţită molcom, dramatică în sinele-i imagistic, nu simplu narativă, ne stârneşte, ne scoate din matca tensiunii proprii, golind-o de calităţi şi înlocuind-o cu produsul imaginar pregnant, îngăduindu-ne uneori inexplicabilul catharsis. *Alegerea noastră finală adastă o clipă asupra regizorului de film Alain Resnais. Referindu-se la tipicurile actului creator pe care i-l acordăm în exclusivitate, artistul declară că prezenţa sa este întotdeauna pasivă, atribuţia lui reducându-se la un act de supraveghere a creaţiei membrilor echipei sale care, sub puterea privirii sale de regizor, alcătuiesc în faţa-i şi numai şi numai pentru el însuşi un text, o muzică şi o arhitectură – principalele componente ale unui film. Desigur, un alint de artist, de artist desăvârşit. Un alint bine surprins de Frédéric de Towarnicki, scenaristul care afirma în revista „L'Arc", nr. 31/1967: „Ceea ce vrea Resnais, rămâne să găsiţi voi înşivă. Dar nu veţi găsi nimic altceva decât ceea ce vrea." Căci voinţa privirii implică lupta din întreaga arenă artistică. Până la urmă, artistul şi privitorul (spectatorul, auditorul etc.) se reînfrăţesc, iar polaritatea dintre ei şi operă se înscrie între plăcere şi cunoaştere.*

LUCIAN DRAGOMIRESCU

INTRODUCERE

Cartea de faţă a fost rescrisă integral. Ici şi colo există paragrafe şi chiar pagini rămase neatinse care, mai mult ca sigur, vor fi regăsite pe alocuri. Au fost adăugate câteva ilustraţii, au fost scoase altele, iar o eventuală comparare a sumarului primei şi celei de-a doua ediţii va dovedi restructurări substanţiale.

Cum poate fi justificată o revizuire atât de radicală? Cum de-a fost posibilă? Voi încerca să explic. Prima redactare a cărţii a fost influenţată de fericita constatare că făcusem o descoperire. Compoziţia, ca primă cerinţă proprie oricărei alcătuiri vizuale organizate, fusese discutată de secole de către artişti, teoreticieni şi critici de artă. S-au propus reguli practice privind proporţiile şi dispunerile spaţiale. S-au formulat judecăţi intuitive asupra echilibrului şi dezechilibrului. Au fost trasate tot felul de cercuri şi săgeţi pe reproducerile după opere de artă. Multe dintre aceste scheme păreau a fi mai convingătoare în raport cu altele, dar majoritatea lor folosea doar în cazul anumitor opere de artă sau anumitor stiluri. Dar nici nu se căutau principii în compoziţie aplicabile în egală măsură edificiilor, sculpturii şi picturii, artelor plastice cât şi celor decorative, indiferent de locul sau de perioada apariţiei lor. Astfel de reguli erau considerate irealizabile şi, poate, indezirabile.

Formaţia ca şi înclinaţia ce-mi sunt proprii m-au condus întotdeauna către ceea ce au în comun lucru-

rile mai degrabă decât ceea ce le distinge. Aruncând o privire asupra a ceea ce ne oferă artele timpurilor drept experienţă colectivă a umanităţii de a explora căi infinit de variate pentru a da formă unui lucru unic – arta – am devenit tot mai convins de faptul că, indiferent de stil sau mijloc, compoziţia derivă din interacţiunea a două principii vizuale pe care le voi numi aici sistemele centric şi excentric. Am început să înţeleg necesitatea universalităţii acestor principii şi, deoarece căutându-le mi s-au deschis ochii asupra organizării şi semnificaţiei a tot mai multe opere din diferite forme de artă, m-am considerat gata să relatez ceea ce descoperisem.

Evidenţa crescândă îmi spunea că tot ceea ce văzusem se putea vedea pretutindeni, iar euforia care a însoţit această descoperire şi adeverirea ei m-au condus la scrierea primei versiuni a acestei cărţi sub imperiul inspiraţiei. Am spus lucrurile aşa cum îmi veneau în minte şi, deoarece subiectele ivite pe parcursul studiului au dat naştere unor observaţii neaşteptate, le-am notat, fie că aveau sau nu o legătură strictă cu tema cărţii. Caracterul de semi-improvizaţie al lucrării a plăcut multor cititori însă eu începusem să-mi dau seama că, pentru a-i conferi utilitatea care făcuse din cartea mea *Arta şi percepţia vizuală* un instrument de referinţă timp de peste 30 ani, ea ar fi trebuit să capete o prezentare sistematică, aceea de a se concentra clar, la fiecare pagină, asupra subiectului de bază.

În introducerea la ediţia din 1982 îmi ceream scuze de a nu fi scris *more geometrico*, cum s-ar fi exprimat Spinoza, „adică să prezint subiectul în ordinea sistematică la care aderă atât de exact tratatele şi manualele". Scuza a devenit oarecum nelalocul ei. Acum, cartea debutează printr-o analiză mai minuţioasă a compoziţiei privită drept interacţiune dinamică a forţelor vizuale. Descriu vectori şi clasificarea lor primară drept centri energetici. De la rolul principalilor centri – forţa de gravitaţie şi influenţa privitorului – trec la o interconectare mai generală a centrilor compoziţionali. Observaţiile privitoare la cadru sunt întărite de această dată prin acelea privi-

toare la tondo şi pătrat, circumscriind mai clar centrul de echilibru, coloana vertebrală a compoziţiei, prin funcţia sa de divizor al grupurilor bimodale. Extensiile în timp şi unele temeiuri teoretice ale abordării de bază au fost condensate în capitolul final.

Nu se poate spune că s-a încheiat căutarea celei mai potrivite terminologii. Termenul de *centricitate* este, în mod evident, cel mai propriu pentru fundamentul celor două sisteme compoziţionale. În prima versiune a cărţii, celălalt sistem fusese denumit reţea carteziană, însă cu toate că reţelele sunt prezente în compoziţie, îndeosebi în proiectarea de edificii şi oraşe, acestea vizează doar cazul vectorilor dispuşi cât mai regulat. Întrucât forţele direcţionale ale vectorilor constituie cel de-al doilea sistem, numele de „sistem vectorial" s-ar fi impus de la sine, dacă acele modele centrice, constând de asemenea din vectori, n-ar fi constituit o configuraţie superioară. Am decis aşadar să adopt termenul de *excentricitate* pentru a diferenţia forţele compoziţionale corelate unui centru intern de cele acţionând faţă de un centru extern. Numai timpul va spune care dintre termeni se va dovedi cel mai potrivit.

Cu cât mă străduiam mai tare să articulez osatura acestui studiu, relaţia sa cu mai vechea mea carte *Arta şi percepţia vizuală*, la început de-abia simţită, devenea tot mai explicită. Anumite fenomene fundamentale ale percepţiei, corelate cu elementele artei în cartea publicată anterior, îşi manifestau prezenţa la nivelul compoziţiei. În sfârşit, conexiunea a devenit atât de directă, încât cititorii care au explorat fundamentele formei vizuale în *Arta şi percepţia vizuală* pot trece uşor la compoziţie ca nivel succesiv. Principiul *gestaltist* al simplităţii, descris în cartea anterioară drept organizator al formei şi spaţiului, foloseşte în genere pentru modelele vizuale. Acesta marchează de asemenea compoziţia, făcând, de pildă, ca vectorii unui sistem radial să fie distribuiţi pe cât posibil mai simetric sau plasând centrul de echilibru în mijlocul câmpului perceptiv. Dincolo de aceasta, totuşi compoziţia se confruntă cu o problemă mai deosebită şi anume ce se întâmplă atunci când câmpul este organizat de mai multe focare de

energie vizuală şi când vectorii leagă între ei atari centri.

De la început a fost evident pentru mine că analiza organizării formelor perceptibile în artă nu-şi avea rostul dacă exemplele obţinute nu ar fi dezvăluit simbolizarea aspectelor vitale ale experienţei umane. Tot discutând chestiunea formei vizuale cu studenţii şi alţi auditori, am început să înţeleg că acţiunea centricităţii şi excentricităţii reflectă nemijlocit sarcina bivalentă a fiinţei umane, şi anume originea acţiunii în imanenţa generatoare a eului şi interacţiunea cu alţi centri asemenea din câmpul social. A încerca să găseşti în viaţă raportul corect dintre cerinţele sinelui şi puterea ca şi necesităţile entităţilor exterioare constituia totodată şi sarcina compoziţiei. Această raportare psihologică a justificat interesul faţă de demersurile compoziţionale. Departe de a se limita la jocul configurărilor agreabile, forma artistică s-a dovedit a fi în egală măsură indispensabilă cunoaşterii umane aşa cum sunt problematica artei şi, într-adevăr, investigaţiile intelectuale ale filosofiei şi ştiinţei.

Relaţia şi simbolismul centricităţii şi excentricităţii depăşesc ceea ce se sugerează cu ajutorul evidenţei vizuale a operei de artă. De exemplu, atunci când istoricul de artă Hans Sedlmayr vorbea despre „pierderea centrului", într-o celebră diatribă vizând civilizaţia modernă, el nu se referea la compoziţie. Termenii noştri posedă profunde conotaţii filosofice, mistice şi sociale neîndoielnic legate de interpretarea globală a operei de artă.[1] Chiar şi aşa însă, am rezistat tentaţiei de a împinge căutarea semnificaţiei dincolo de evidenţa nemijlocită accesibilă ochiului. Am folosit simboluri numai în măsura în care configuraţiile le evidenţiau prin comportamentul lor dinamic, convins fiind că aceste manifestări perceptive directe se numără printre cei mai puternici semnificanţi accesibili spiritului uman.

Aş menţiona o diferenţă specifică anterioarei mele abordări, care merge până la anii '40 – '50 faţă de cea de acum. În *Arta şi percepţia vizuală* am aplicat principiile percepţiei vizuale la anumite exemple selectate

din arte. În *Forţa centrului vizual* încerc să explic forma artistică prin toţi factorii puşi la dispoziţie de cercetarea perceptivă şi prin principiile derivate din această cercetare. Planul de bază rămâne acelaşi. S-a schimbat însă punctul de pornire. În loc să pornesc de la psihologie spre artă, eu am pornit de la artă spre resursele oferite de psihologie. Aceasta duce la un accent mai mare pus pe interpretarea anumitor opere, de unde şi numărul mai mare de fotografii în raport cu diagramele. Chiar şi aşa, am completat reproducerile foto cu schiţe, ori de câte ori am considerat necesar acest lucru.

Această schimbare de accent se datorează ospitalităţii pe care mi-a oferit-o Facultatea de istoria artei de la Universitatea Michigan din Ann Arbor. Timp de zece ani, după pensionarea mea de la Harvard, prietenii mei din Tappan Hall mi-au permis să predau acolo psihologia. Chiar şi după abandonarea mai categorică a predării, prietenia şi competenţa colegilor mei, precum şi avântul noilor generaţii de studenţi m-au ajutat să îmi păstrez promptitudinea şi încrederea. Încă o dată doresc să-i mulţumesc soţiei mele Mary, pentru faptul că şi-a asumat dificila sarcină a dactilografierii manuscrisului. Îi sunt recunoscător şi lui Mary Caraway pentru felul inteligent şi sensibil în care a realizat editarea.

Capitolul I
DOUĂ SISTEME SPAȚIALE

Prin compoziție vizuală înțelegem modul în care operele de artă sunt alcătuite din forme, culori sau mișcări. Cartea de față se ocupă exclusiv de forme, deși principiile pe care le folosesc aici pot fi aplicate compoziției de culori și mișcării deopotrivă.

O CHEIE UNIVERSALĂ PENTRU COMPOZIȚIE

Compoziția se dezvăluie singură atunci când, în mod inevitabil, privim o pictură, o sculptură sau o clădire ca pe un aranjament de forme determinate, organizate într-o structură coerentă. De ce formele unei asemenea opere necesită să fie compuse mai degrabă decât să fie reunite în mod aleatoriu? Motivul invocat de obicei este acela că artiștilor le place să pună lucrurile laolaltă într-un fel ordonat și echilibrat, pentru că armonia astfel obținută încântă propriile priviri, ca și pe cele ale oamenilor care le contemplă operele. Această explicație, deși potrivită, este doar un început pentru ceea ce trebuie să știm despre compoziție.

Cel mai obișnuit mod de a prezenta compoziția într-un tratat despre acest subiect este de a reduce imaginea reală a unei opere doar la forme și direcții privite drept osatură constitutivă, pătrate sau triunghiuri ce scot în evidență părțile concrete ale materiei vizibile. Săgețile indică direcții. De obicei, diagramele

care rezultă din acest procedeu practic ilustrează schema unei anumite opere sau, în cel mai bun caz, pe aceea a unei categorii de opere create de un singur artist sau de cei ce practică un anumit stil. Fiecare diagramă este unică.

Scopul meu este mai ambițios și poate mai temerar. Pare posibilă descrierea unei scheme compoziționale comune operelor de artă vizuală din orice timp sau loc – o condiție care trebuie îndeplinită de oricare artă pentru a-și îndeplini funcția sa. Dar cum poate fi realizată această universalitate? Evident, nu există nici o convenție care să prescrie o anumită normă de compoziție tuturor culturilor. Mai degrabă, principiul său ar trebui să fie adânc înrădăcinat în natura umană și, în cele din urmă, în chiar felul în care este alcătuit sistemul nervos pe care îl avem cu toții în comun. Orice cunoștință de care dispunem până acum la această temă va fi menționată în Capitolul XI.

De asemenea, universalitatea poate fi realizată numai dacă schema compozițională simbolizează o condiție a experienței umane atât de importantă, încât fără ea orice formulă artistică ar părea nerelevantă. Propun ca această temă fundamentală să se regăsească în interacțiunea a două tendințe ale motivației umane, pe care le voi numi *tendința centrică* și *tendința excentrică*, iar această interacțiune să fie simbolizată în artă de interacțiunile corespunzătoare ale unui sistem compozițional centric și excentric.

CENTRICITATE ȘI EXCENTRICITATE

Din punct de vedere psihologic, tendința centrică reprezintă atitudinea centrată pe sine, care caracterizează viziunea și motivația umană de la începutul vieții și care rămâne un impuls puternic de la un capăt la altul. Pruncul se vede pe sine drept centrul lumii înconjurătoare. El[1] percepe lucrurile ca fiind îndreptate către sine sau dinspre sine, acțiunile sale fiind controlate de propriile nevoi și dorințe, plăceri și temeri. Un grup social, fie el o familie, o asociație de

persoane, o națiune sau chiar omenirea ca întreg în relația sa cu natura, resimte centricitatea ca pe o componentă puternică a viziunii și motivației sale.

Totuși, destul de curând, individul sau grupul centrat în jurul propriului eu este obligat să admită că propriul său centru este doar un centru printre altele și că puterile și nevoile altor centre nu pot fi ignorate fără pericole. Această concepție despre lume, mai realistă, completează tendința centrică cu una excentrică. Tendința excentrică reprezintă orice acțiune a centrului primar îndreptată spre un scop exterior sau mai multe astfel de scopuri și ținte. Centrul primar atrage sau respinge acești centri externi și centrii externi la rândul lor, pe cel primar.

Se va vedea că interacțiunea celor două tendințe reprezintă o sarcină fundamentală a vieții. Raportul corect între cele două trebuie stabilit pentru existență în general, precum și pentru fiecare confruntare dintre centrii interni și externi. Activitatea fiecărei tendințe în sine ar fi în mod artificial unilaterală. Ea ar reprezenta o stare de libertate facilă, dorită de mințile naive, dar intolerabilă pe o perioadă mai lungă, lipsită de încercările fundamentale ale vieții. Tensiunea dintre cele două tendințe antagonice, încercând să ajungă la un echilibru, este chiar esența experienței umane, tot astfel oricare formulă artistică ce nu reușește să facă față încercării ne va apărea insuficientă. Nici autocentralizarea totală, nici totala supunere față de puteri externe nu pot face posibilă o imagine acceptabilă a motivației umane.

În ce mod ar putea înfățișa artele o atare temă? Din fericire, centricitatea și excentricitatea sunt relații spațiale, după cum ne-o arată chiar numele lor. Ele sunt baza lumii fizice și mentale și sunt ușor reprezentate prin forme vizuale. Mai mult și poate mai important este faptul că, din moment ce relațiile psihologice pe care arta este chemată să le reprezinte sunt aspirații motivate, imaginile trebuie și ele să redea acțiunea unor forțe direcționate. Aceasta este problema de bază.

Formele desenate pe hârtie sau pictate pe pânză, ca şi cele realizate din diferite materiale în sculptură şi construcţii, sunt în şi prin sine nu numai imobile din punct de vedere fizic, dar şi statice, nefiind animate de forţe însufleţitoare. O minge de lut nu se dilată şi nu se contractă şi nici chiar desenul unei săgeţi nu se îndreaptă nicăieri. Se pot vedea astfel de forme în ceea ce noi numim o modalitate încărcată sau săracă – o viziune limitată la dimensiunile ei pur spaţiale. Viziunea statică este satisfăcătoare şi chiar utilă anumitor scopuri. Geometria, de exemplu, se ocupă numai de relaţiile spaţiale şi, prin urmare, un cerc nu este decât o figură cu anumite dimensiuni; la fel şi o linie dreaptă. Chiar şi în artă, după cum vom vedea, astfel de forme pure servesc unor scopuri utile, mai ales celui de a susţine ordinea vizuală.

Expresia artistică are totuşi nevoie de forme profund dinamice. Dacă trebuie să descrie experienţa umană, acestea trebuie să fie însufleţite. Aici avem din nou noroc. Deşi imaginile optice proiectate pe retina ochiului nostru au aceeaşi fermitate statică a obiectelor ale căror suprafeţe le reflectă, nu putem spune acelaşi lucru despre duplicatele lor obţinute electrochimic de sistemul nervos. Acestea sunt mult mai în natura respectivelor procese, la fel şi echivalentele lor în conştiinţă, adică în percepţia vizuală. În viziunea matură necesară expresiei artistice, toate formele sunt configuraţii de forţe.[2] În practică, acest fel de a privi lumea este familiar oricărei persoane deschise către experienţa artei. De fapt, este un lucru firesc pentru toţi oamenii, de exemplu, pentru copii, a căror vedere nu a fost degradată prin folosirea exclusivă pentru informaţie şi identificare. Din punct de vedere teoretic însă e lesne de abandonat tradiţionala apreciere că lumea vizuală n-ar fi decât o aglomerare de lucruri statice. Ne-ar putea folosi aici să ne aducem aminte de imaginea schimbată a lumii fizice pe care ne-o pun la dispoziţie fizicienii secolului nostru. Vechea distincţie între masă şi energie a fost înlăturată de o concepţie unică, conform căreia universul este alcătuit doar din modele de energie. Ceea ce ne apare ca masă, ceea ce

numim lucru sau obiect, nu este decât un câmp de energie.

În mod asemănător, lucrurile pe deplin percepute ne apar ca nişte configuraţii de forţe şi această dinamică a viziunii noastre ne dă posibilitatea să facem dreptate eforturilor mentale şi fizice reprezentate în operele de artă. Prin urmare, dacă dorim să descriem structura compoziţională, elementele de pornire nu sunt lucruri sau forme, ci vectori.

VECTORII ŞI ŢINTELE LOR

Pentru scopul nostru, un vector este o forţă trimisă ca o săgeată dintr-un centru de energie, într-o anumită direcţie.[3] Când un sistem este liber să-şi răspândească energia în spaţiu el îşi trimite vectorii de jur împrejur, în mod egal, ca razele provenite dintr-o sursă de lumină. Modelul simetric radial rezultat este prototipul *compoziţiei centrice* (fig. 1). În natură el

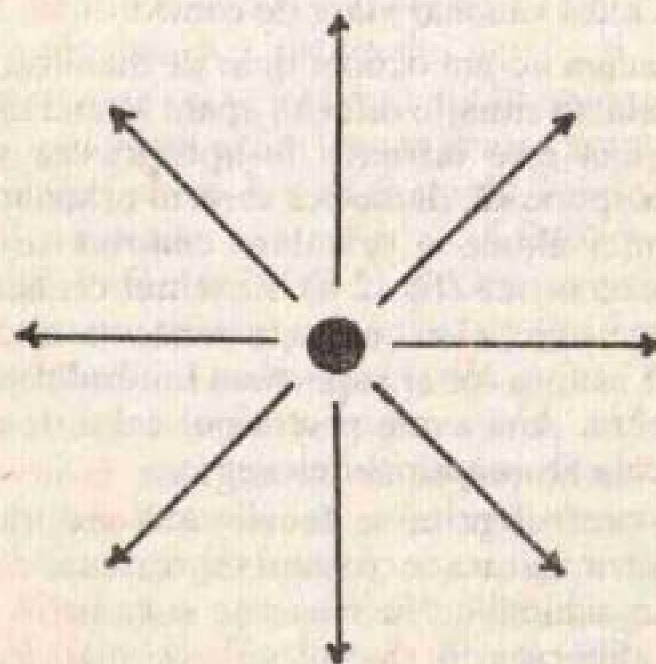


Fig. 1.

este cel mai bine întruchipat de formele sferice ale planetelor şi stelelor, dar se găseşte şi în fulgii de

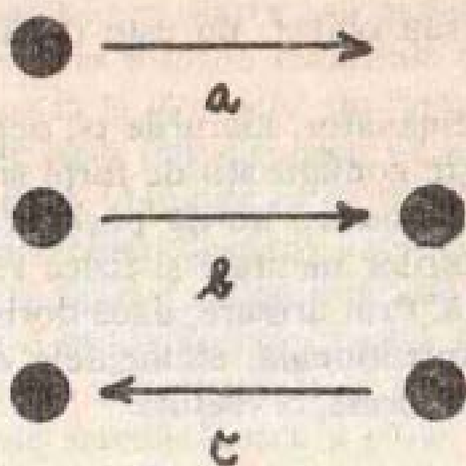


Fig. 2.

zăpadă sau în radiolarii microscopici. Goethe remarca în aforismele sale despre geologie: „Orice lucru întruchipând în sine o anume libertate își caută împrejur forma."

Modelul radial poate fi analizat într-o multitudine de vectori, fiecare dintre ei pornind din centru și trimițându-și energia în spațiu (fig. 2 a). Funcție de puterea sa, fiecare activitate se va desfășura la o distanță mai mică sau mai mare de centru.

Până acum ne-am ocupat doar de manifestarea pur centrifugală. O situație diferită apare atunci când un al doilea obiect este introdus în apropierea primului. Am putea spune că, deoarece centrul originar răspunde prezenței altuia, o orientare centrică se schimbă într-una excentrică (fig. 2 b). Sistemul centric primar nu mai este unic; el recunoaște existența altor centri, acționând asupra lor și suportând la rândul său acțiunea acestora. Aici avem prototipul celui de-al doilea sistem, acela al *compoziției excentrice*.

Când centrul prim se focalizează asupra unui al doilea centru, natura vectorului reprezentat de săgeata noastră se schimbă. Nu mai este o radiație pasivă a energiei eliberate în spațiul gol, ci, mai degrabă, o tendință cu țel clar, o încercare de apropiere care ar putea să fie prietenoasă ca o aspirație sau ostilă precum un atac. Puterea centrului prim se mai poate manifesta ca o atracție magnetică, caz în care direcția vectorului se schimbă (fig. 2 c).

Chiar dacă centrul inițial admite că nu este singur pe lume, poate încă să privească situația într-un mod în întregime centrat pe sine, centrul prim fiind conceput ca un element generator al întregii activități, dar care suferă pasiv, în timp ce al doilea centru este doar o țintă sau o victimă rănită. Făcând un pas înainte către o apreciere mai realistă a situației, centrul secund este recunoscut drept centru de energie de sine stătător. Centrul prim ajunge să conștientizeze faptul că se află sub acțiunea unei puteri din afară, atunci când este atras sau apropiat.

Dacă noi, ca spectatori din exterior, decidem schimbarea subordonării, identificându-ne cu centrul secund, transformându-l în centru prim, întreaga dinamică a situației se inversează, iar ținta devine element fondator.

Am ajuns la noțiunea de vector derivându-l ca detaliu sau element din modelul radial primar al unui centru care împrăștie energie în toate direcțiile. Centricitatea premerge întotdeauna. Acest lucru este valabil din punct de vedere fizic, geometric și psihologic. Aș menționa aici faptul biologic referitor la dezvoltarea embrionară a sistemului nervos și anume că celulele nervoase cresc întâi ca entități independente și doar mai apoi trimit axoni lineari pentru a stabili comunicarea cu vecinii lor. Un alt exemplu, foarte diferit, al priorității sistemului central poate fi ilustrat printr-un desen după Paul Klee (fig. 3). Secțiunea prin pământ arată un sistem centric, organizat în jurul propriului nucleu prin focalizarea forței gravitaționale. Gravitația subjugă tot ce aparține corpului sferei, inclusiv toate lucrurile vii și anorganice de la suprafața sa și din atmosferă. Această viziune a întregii planete nu este totuși cea firească pentru noi, oamenii care locuim pe pământ. Atitudinea noastră este puțin ambiguă. Atracția la care suntem supuși poate fi percepută cu greutate, ca fiind o proprietate inerentă masei propriilor noastre corpuri. Această masă trage în jos ca un vector ce pornește din corp ca prim centru – o concepție centrică care ignorează existența puterii de atracție exterioare.

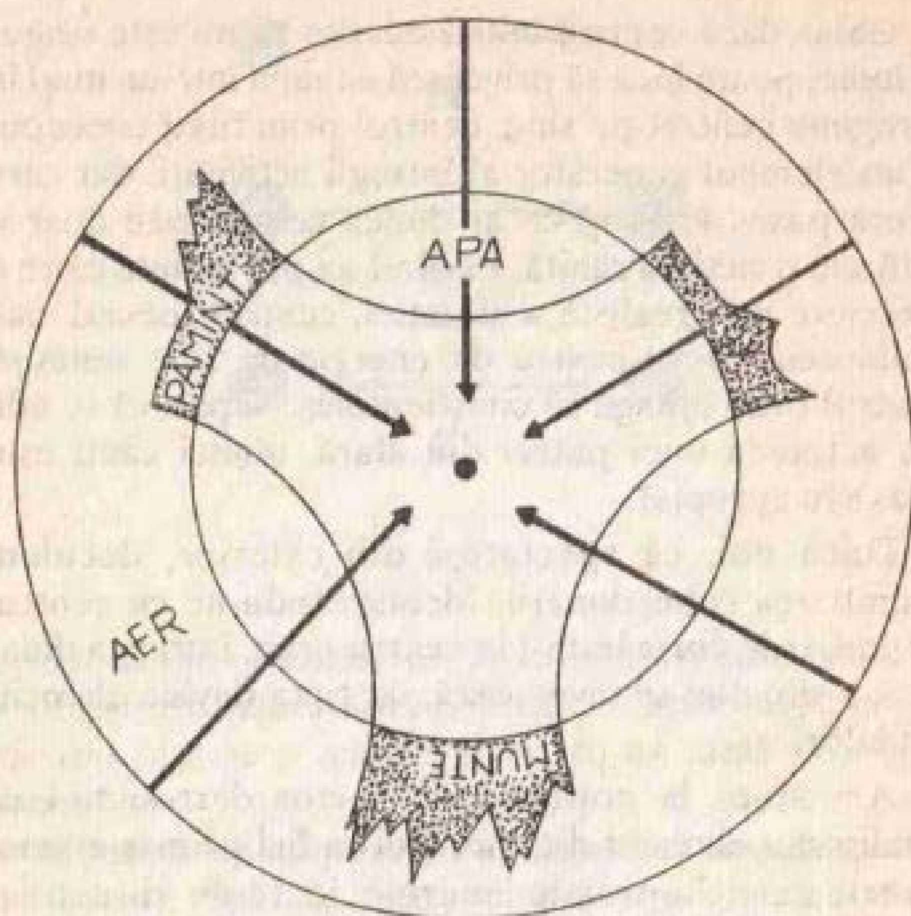


Fig. 3. (după Klee)

Totuşi, mai puţin îngust şi mai puţin modest, recunoaştem puterea excentrică a gravitaţiei care ne atrage în jos. Ca răspuns, ne luptăm să ne eliberăm de forţa coercitivă a condiţiei noastre pământeņe, încercând să ne înălţăm, având înălţarea drept obiectiv excentric, ţel explicit al strădaniei noastre. După cum vom vedea, această luptă tensionată constituie o componentă vitală a expresiei artistice, pentru că ea dramatizează conflictul atotcuprinzător dintre forţele care încearcă să ne tragă în jos şi propria noastră strădanie de a le învinge.

În acest caz, lumea experienţei noastre imediate devine parţială şi îngustă. Neconsiderându-ne nicidecum particule exterioare ale sistemului centric terestru, fiecare dintre noi transferă centrul primar în propriul său corp – un centru legat de o forţă de bază veşnic prezentă. Limitarea îngustă a mediului nostru înconjurător modifică de asemenea natura spaţiului

nostru în mod fundamental. În locul unui sistem de vectori radiali, orientaţi către centrul pământului, percepem un sistem de verticale paralele, aşa cum ne indică un alt desen al lui Paul Klee (fig. 4). Un fir cu plumb stabilind verticala ne arată că în cazul în care operăm măsurarea orientării cu precizie infinitezimală zidurile din stânga şi din dreapta unei clădiri converg către centrul pământului; dar din motive practice ele

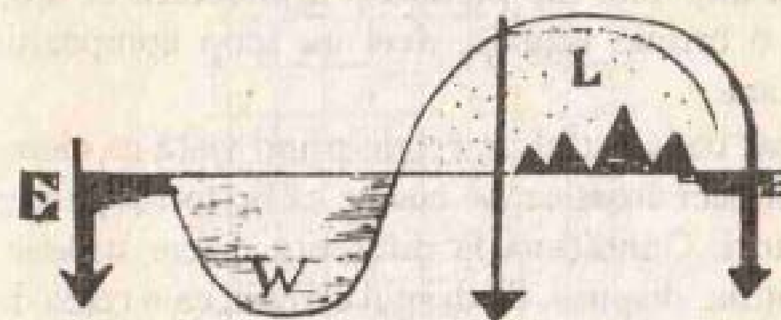


Fig. 4.
Paul Klee, desen din *Unendliche Naturgeschichte*, p. 33.

sunt paralele. Rezultă că domeniul sistemului excentric este adesea exprimat prin rânduri sau grupuri de verticale. Paralelismul în cauză se regăseşte în ansamblurile de coloane sau de copaci sau în aglomerările umane.

Ar trebui să fim cât se poate de recunoscători faţă de această concepţie mai mărginită asupra spaţiului, pentru că, transformând convergenţa în paralelism, lumea noastră s-a simplificat de o manieră absolut salutară. Ea ne dă posibilitatea de a structura spaţiul vital cu o reţea de paralele verticale suplimentate de paralele orizontale şi astfel ne furnizează instrumentul cel mai simplu şi mai perfect pentru orientarea spaţială pe care mintea ar fi putut să-l inventeze. Imaginaţi-vă câte complicaţii s-ar fi ivit în domeniul matematicii şi în soluţionarea treburilor noastre zilnice, dacă Descartes ar fi trebuit să construiască geometria sa analitică fundamentală pe un cadru de raze convergente. Şi amintiţi-vă totodată că a fost nevoie de un Einstein pentru a înţelege un univers care nu se conformează grilei carteziene.

Rețele de acest tip pot fi alcătuite din vectori care își desfășoară acțiunea lor dinamică pe vericală și orizontală, dar pot fi și simple coordonate ale unei șarpante ordonatoare, doar în sensul indicat mai sus. Aici mă pot referi la utilitatea formelor geometrice mai înainte pomenite. Grila din geometria analitică nu este dinamică, și tot astfel grila care ne permite să definim locuri și relații spațiale pe hărțile geografice. Similar, tramele implicite din pictură și arhitectură ne ajută să creăm o ordine vizuală, deci un scop compozițional important.

Chiar dacă astfel de rețele prind viață ca elemente ale expresiei artistice, se cuvine să fie totuși percepute ca vectori. Gândiți-vă la diferența dintre străzile din Manhattan, dispuse, de dragul ordinii, ca o rețea de căi goale și apoi aceleași căi, populate de șiruri de oameni și vehicule îndreptându-se fiecare în direcția lui, în toate cele patru direcții. O diferență asemănătoare există între simplele șarpante ordonatoare în compoziția artistică și arterele impulsionate de energia vizuală direcționată.

INTERACȚIUNEA SISTEMELOR

Așadar, întorcându-ne la cele două sisteme spațiale în discuție – centric și excentric – le putem reprezenta în două feluri. Figura 5 le arată ca simple șarpante ordonatoare, atât izolate, cât și combinate. Cercurile concentrice oferă un model de aranjare a lucrurilor în jurul unui centru comun. Rețeaua de paralele care formează unghiuri drepte ne ajută la localizarea fragmentelor într-un spațiu omogen în care nu iese în evidență un punct anume. Combinația celor două într-un singur model prezintă avantajele ambelor, dar este afectată de complicațiile apreciate de toți cei care au încercat să se descurce pe harta străzilor orașului Washington, D.C.

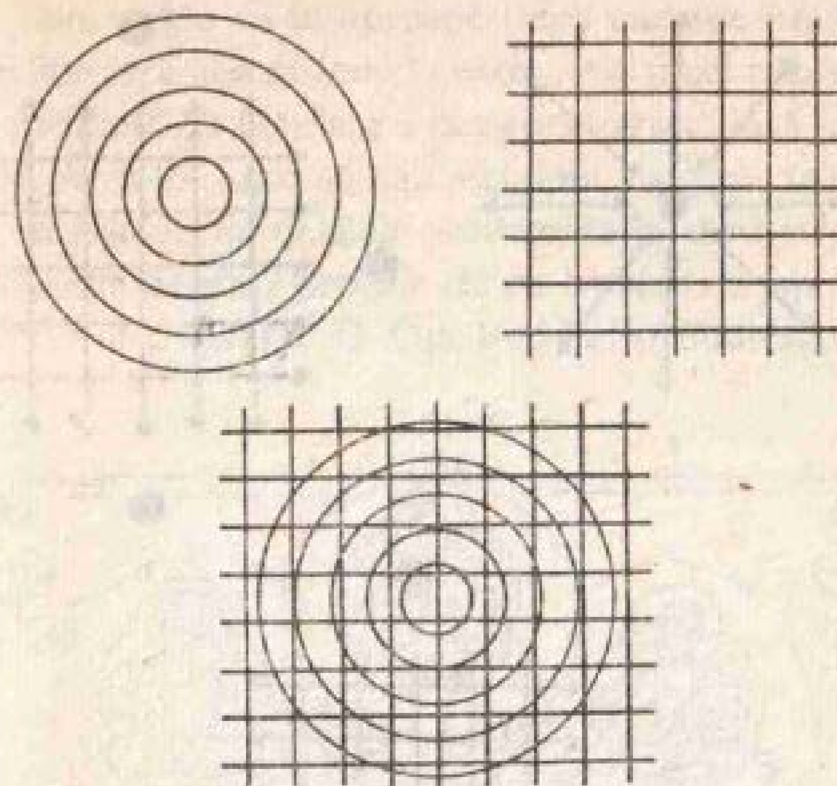


Fig. 5.

Figura 5 poate fi considerată cadrul în care compoziția propriu-zisă își desfășoară vectorii. Structurată în același fel, figura 6 prezintă versiunea dinamică a sistemelor noastre combinate. Sistemul central este acum un aranjament de vectori ce radiază din centrul lor comun în spațiu. În practică, acest sistem nu are nevoie de completări. Poate fi doar un singur vector care se raportează la propriul centru în acest fel sau pot fi chiar mai mulți. Al doilea sistem este reprezentat printr-o rețea de vectori paraleli care se îndreaptă către sau dinspre centrii externi de atracție sau respingere. Din nou ne aflăm în fața unei schematizări a ceea ce are loc în practică. De fapt, astfel de rețele sunt rare, atât în natură, cât și în artă, deși ele posedă o largă răspândire în arhitectură. În general, vectorii excentrici apar în orice număr și pot fi orientați către ținte exterioare pluridirecționale. Figura 6 ne arată, de asemenea, combinarea celor două modele de forțe într-o singură structură.

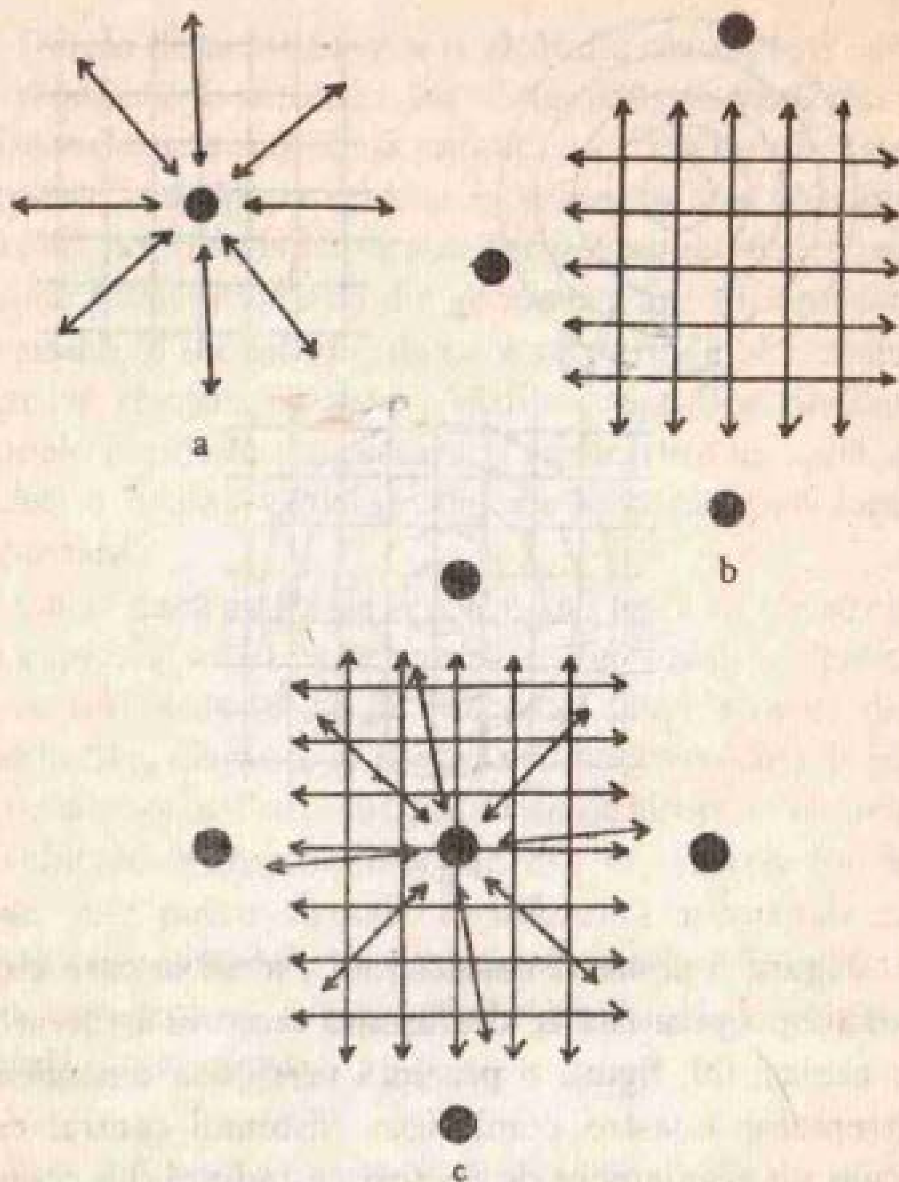
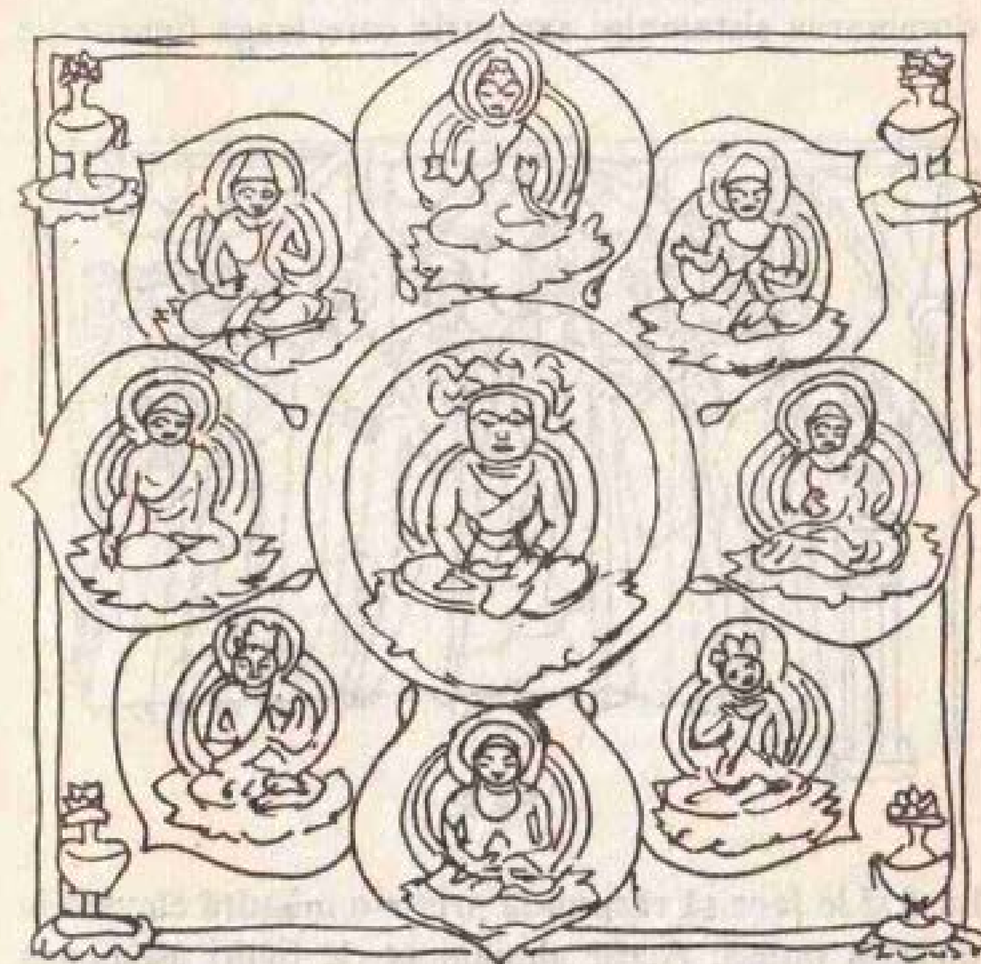


Fig. 6.

Astfel, în figura 5 vedem ordinea spaţială căreia i se conformează forţele de compunere, în timp ce figura 6 schematizează comportamentul acestor forţe compoziţionale înăuntrul şarpantei date. În ambele cazuri, combinarea a două modele disparate face ca relaţia să fie destul de complicată. În cadrul ordinii spaţiale ea face posibilă prezenţa simultană a spaţiului focalizat şi omogen, dar complică ordinea prin crearea unei relaţii înşelătoare dintre curbe şi linii drepte. În cadrul dinamicii vectoriale ea produce tensiunea şi conflictualitatea dorită de artist în cazul în care reprezintă un comportament autocentrat în căutarea unui *modus vivendi* cu manifestarea centrifugă.

Vom vedea că în aproape toate cazurile practice, funcţionează atât sistemul centric, cât şi cel excentric. Coeficientul de corelare a acestora variază însă foarte mult. Ar fi folositor să dau aici două exemple în care, fie un sistem, fie celălalt predomină în mod evident. Schiţa din figura 7 provine de pe o mandală japoneză de prin anul 1000 *p. H.* Opt Buddha şi Bodhisattva o


Fig. 7.

înconjoară pe zeitatea supremă, Vairocana, din care radiază energia creatoare jur-împrejur. Ierarhia religioasă este exprimată prin dominarea sistemului centric al compoziţiei. Singura concesie făcută sistemului excentric este aceea că toate figurile, deviind de la modelul radial, capătă o poziţie verticală. Prin urmare, ele îşi mărturisesc dependenţa de atracţia externă a gra-

vitației a cărei influență este astfel negată de rotunjimea centrică a mandalei.

O relație de tip opus se impune în două mozaicuri bizantine din secolul al VI-lea aflate în biserica San Vitale din Ravenna, dintre care unul este prezentat în figura 8. Pe cei doi pereți ai absidei sunt înfățișați împăratul Iustinian și soția sa, fiecare cu câte o suită. În ambele mozaicuri un grup de figuri verticale susține bolta capelei ca un șir de coloane. Verticalitatea indică dominarea sistemului excentric care leagă figurile de

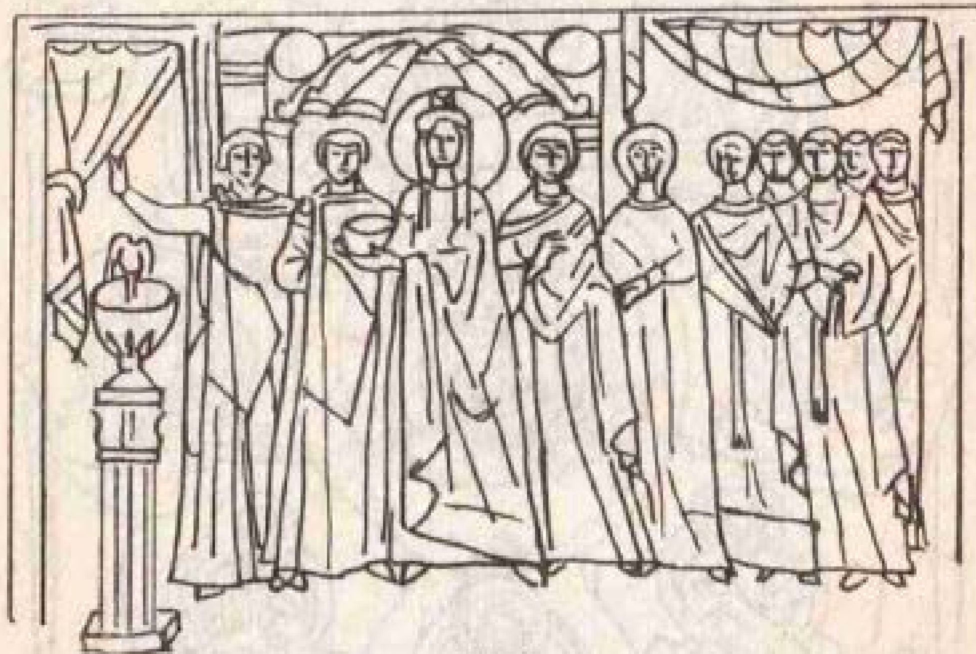


Fig. 8.

bază și le face să răspundă printr-o mândră elevare în direcția opusă. Acest aliniament de figuri asemenea unor coloane ar arăta mai degrabă ca niște îngrădituri, dacă nu ar fi legat de un centru localizat în fiecare caz în figura imperială. Împărăteasa Teodora, *prima inter pares* se distinge prin coroană, bijuterii și aureolă și este ocrotită de cupola de deasupra capului ei. Figura împăratului de pe zidul opus este scoasă în evidență în mod similar.

O comparație a acestor exemple dă la iveală diferența izbitoare dintre cele două sisteme compoziționale. Mandala japoneză celebrează puterea figurii

centrale în jurul căreia este organizat întregul tablou. Mozaicurile bizantine, limitate la o funcție de susținere în contextul arhitectonic mai larg al absidei, se raportează la forțele externe care atrag în jos figurile umane, permițându-le totuși să se înalțe în scopul susținerii construcției sacre.

Între cele două extreme se întinde o întreagă bogăție de interpretări artistice posibile prin variatele combinații ale celor două sisteme compoziționale.

Capitolul II
CENTRII ŞI RIVALII LOR

Cuvântul *centru* se referă la mai multe lucruri. Două sensuri evident diferite ale termenului derivă din cele înfăţişate în primul capitol. În sens dinamic, un centru este un focar de energie din care radiază vectori înspre mediul înconjurător. El este şi un loc în care vectorii acţionează concentric. Atâta timp cât prin centru înţelegem doar un centru de energie, locul său poate fi ignorat. Totuşi, de îndată ce ne referim la relaţii între părţi, ne apare un sens cu totul diferit: acum cuvântul *centru* se poate referi la ceea ce îşi are locul în mijloc.

GEOMETRIC ŞI DINAMIC

Să luăm drept exemplu din arhitectură patru clădiri aranjate simetric, ca în figura 9. Pătratul delimitat de cele patru clădiri are un centru care poate fi determinat geometric. Prin urmare, el serveşte doar ordinii spaţiale. Dacă li s-ar cere muncitorilor să plaseze o staţie în mijlocul pătratului, ei ar determina centrul măsurând distanţa sa faţă de fiecare clădire. În mod asemănător, grupul de cercuri concentrice din figura 5 are un centru pur geometric.

Oricare situaţie de acest fel poate fi totuşi privită dinamic. Pentru scopuri artistice este chiar *necesar* să

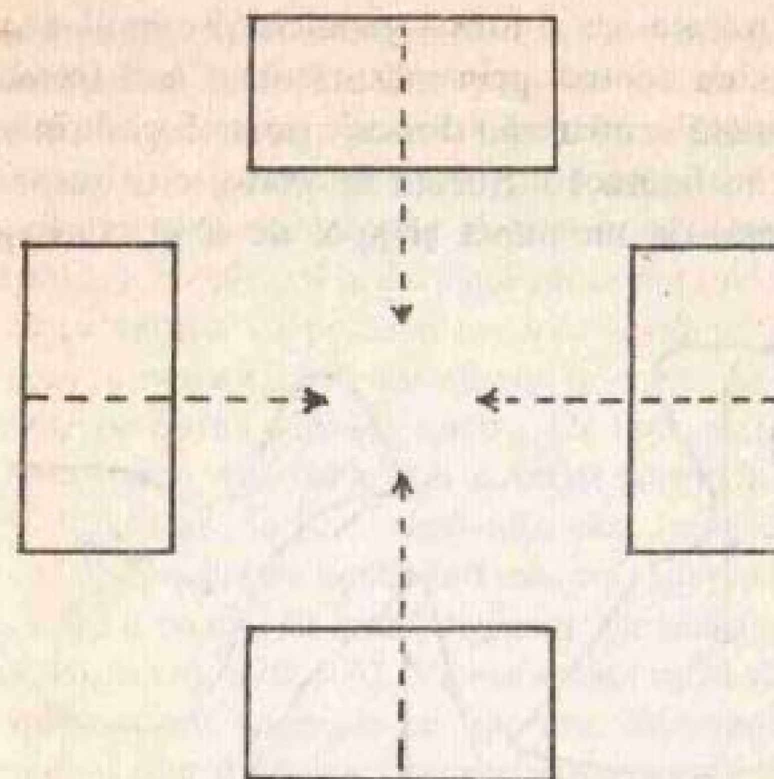


Fig. 9.

fie văzută astfel. Când situaţia din figura 9 este privită ca un câmp de forţe vizuale, cele patru clădiri devin centrii de energie care îşi emit vectorii în foarte multe direcţii. Cele patru grupuri de vectori laolaltă constituie un câmp supus unei lupte pentru echilibru. Orice stare de echilibru în care vectorii unui câmp se compensează unul pe celălalt implică stabilirea unui centru – ca de exemplu, când greutăţile de pe talerele unei balanţe se cumpănesc în jurul centrului instrumentului. Astfel, un centru dinamic îşi face apariţia în pătratul arhitectural prin chiar prezenţa celor patru clădiri. Un astfel de centru poate să coincidă cu centrul geometric al câmpului, cele două tinzând către o corelare strânsă.

Un centru dinamic este invariabil prezent în orice câmp vizual. Poate fi marcat concret sau creat indirect, prin inducţie perceptivă. Simţul vizual îl situează intuitiv, proces care poate fi înţeles prin analogie cu un proces fizic asemănător. Să presupunem că cineva doreşte să determine centrul unei bucăţi de placaj.

Dacă bucata are o formă geometrică simplă se poate determina centrul prin măsurători. Când forma este neregulată centrul său dinamic poate fi găsit în modul arătat în figura 10. Bucata de placaj este suspendată mai întâi de un punct şi apoi de altul, aproape de

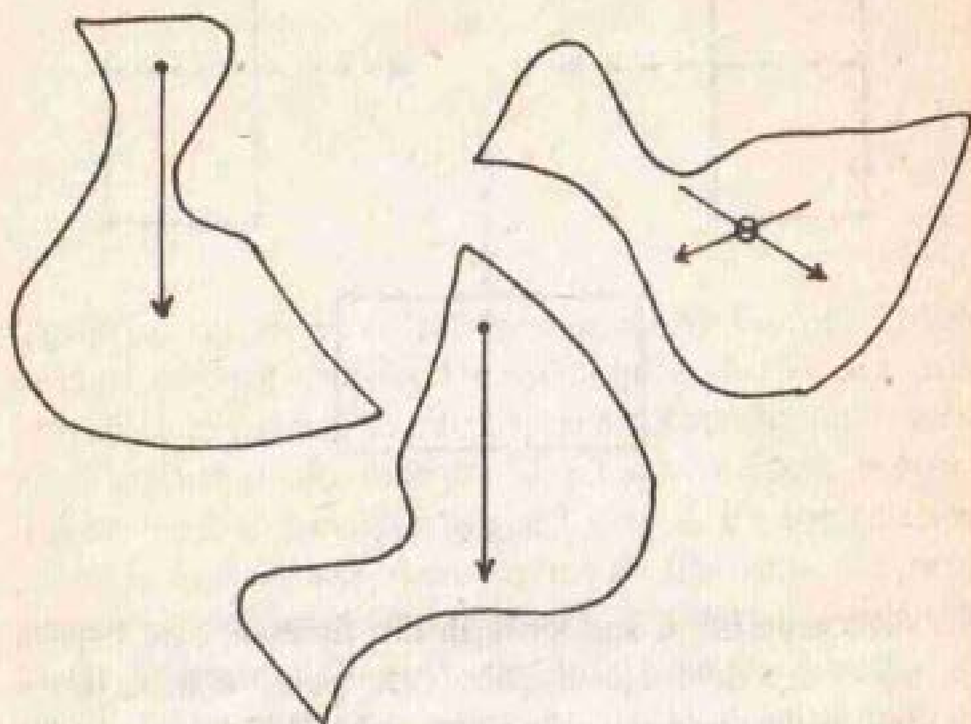


Fig. 10.

conturul său. Locul în care verticalele lăsate să cadă din punctele de suspensie se intersectează este centrul de gravitate al obiectului, centrul său dinamic.

Se poate obţine acelaşi rezultat echilibrând un obiect plat pe vârful degetului; procedând astfel, căutăm intuitiv locul în care forţele care trag obiectul în jos se ţin în echilibru. Acest proces de testare a forţelor fizice prin senzaţia chinestezică este asemănător cu testarea comportamentului forţelor vizuale prin explorare perceptivă şi descoperirea astfel a centrului dinamic al formei sau configuraţiei.

În această carte, diferitele sensuri ale termenului *centru* ar putea crea confuzie. Voi încerca să clarific în fiecare caz dacă vorbesc despre un focar de energie

sau despre un punct median. După cum menţionam, mai intervine şi diferenţa dintre un loc efectiv marcat, de exemplu, printr-un punct negru în mijlocul unui cerc – caz în care centrul are o „prezenţă retiniană" – şi un centru determinat pur şi simplu prin inducţia perceptivă. Un cerc gol la care privim se organizează în jurul unui centru ca parte a ceea ce „vedem", chiar dacă acel centru nu figurează efectiv în proiecţia optică a cercului pe retina ochiului nostru. De fapt, nici măcar nu putem sesiza structura unei astfel de forme fără să o vedem organizată în jurul centrului său. Imaginaţi-vă, de exemplu, pe cineva desenând mecanic un pentagon, prin unirea a cinci linii la fel de lungi, aşezate una faţă de alta, la un unghi de 108°. Va avea o surpriză structurală atunci când capetele se vor uni. Pentagonul va apărea ca o figură centrică simetric organizată în jurul mijlocului său. Vom vedea că şi cele mai complexe structuri, atâta timp cât sunt limitate din punct de vedere spaţial, sunt organizate în jurul unui centru implicit şi că, fără o referire la acel centru, nu poate fi înţeleasă o structură vizuală a modelului.

Adăugaţi la această complexă stare de lucruri o altă variantă; un centru, aşa cum este marcat de un proiectant sau artist, poate fi un simplu punct, dar poate lua şi oricare altă formă sau o mulţime de forme. Ca sursă sau ţintă a acţiunii dinamice, orice obiect vizual este un centru. Vă veţi convinge că atunci când m-am apucat să vă povestesc istoria centrului, nu m-am ocupat de o problemă uşoară.

ATRACŢIA GRAVITAŢIONALĂ

Planeta pe care trăim este dominată de forţa gravitaţiei. Prin urmare, centrul geometric al pământului este şi centrul său dinamic. Din punct de vedere fizic, centrul gravitaţional domină inevitabil în toate finalităţile practice. Strict vorbind, orice obiect reprezintă un astfel de centru, dar, de fapt, bineînţeles că o persoană

nu este atrasă în mod semnificativ de clădirea lângă care se află. Nici corpul său nu exercită o atracție aproximabilă față de merele din fructiera de alături.

Noi privim situația din perspectiva umană care ne este proprie, adică din punctul de vedere al creatorilor mici care trăiesc pe fața pământului. Dacă nu ești geolog, te poți considera centrul primar față de care centrul gravitației din miezul pământului reprezintă o forță excentrică, chiar dacă este cea mai puternică dintre toate în jocul forțelor existente. Putem să o simțim nu ca pe o atracție din afară, ci ca pe o greutate – o proprietate a propriului nostru corp. Greutatea este percepută ca o forță activă care ne trage în jos. Chiar și așa, ea nu este simțită ca aflându-se sub controlul nostru. Este o povară cu care trebuie să ne împăcăm. Orice inițiativă de mișcare trebuie să învingă inerția inerentă greutății.

Învingerea rezistenței greutății este o experiență fundamentală a libertății umane. Păsările și insectele ce zboară prin aer își etalează triumful asupra obstacolului greutății. Pentru percepția spontană naivă, mișcarea este privilegiul corpurilor vii, în timp ce corpurile moarte sunt imobilizate de propria lor greutate.

Coborârea unei pante, căderea sau prăvălirea sunt percepute chinestezic ca o acceptare a propriei greutăți. Suntem trași în jos de o forță situată în centrul propriului nostru corp. Dar o astfel de mișcare descendentă s-ar putea să ne ofere o concepție diferită asupra situației dinamice, și anume aceea de a fi atrași de o putere externă, localizată în pământul de sub picioarele noastre. Din punct de vedere fizic, greutatea și atracția gravitațională sunt același lucru. Din punct de vedere al percepției, ele sunt înrudite, dar diferite. Printr-un efort mental special pot conștientiza această concepție mai sofisticată. Stând în poziție verticală, pot să mă las tras în jos de podeaua de sub picioare. Acest lucru implică golirea corpului de propria-i greutate. Mă simt ca o simplă păstaie. Toți mușchii mi se relaxează. Membrele și trunchiul nu mai răspund decât la atracția de dedesubt. Această abandonare a atributelor sinelui ce înseamnă centrul activității pune persoana – și orice alt lucru de pe pământ – la discreția puterilor excentrice externe.

Atracția gravitațională dominantă face ca spațiul în care trăim să fie asimetric. Din punct de vedere geometric, nu există nici o diferență între „sus" și „jos"; din punct de vedere dinamic diferența este fundamentală. În câmpul forțelor predominante din spațiul nostru vital, orice mișcare ascendentă cere investirea unei energii speciale, în timp ce mișcarea descendentă poate fi realizată pur și simplu prin cădere liberă sau prin simplă îndepărtare a oricăror suporturi care mențin obiectele să nu cadă.

Oamenii percep asimetria dinamică sau anizotropia spațiului cu ajutorul a două simțuri: chinestezic și vizual. Efectul fizic al gravitației este perceput ca tensiune a mușchilor, tendoanelor și a încheieturilor corpului. Vizual, lumea este plină de o atracție descendentă similară, a cărei influență asupra caracterului dinamic al lucrurilor pe care le vedem poate fi ilustrată de diferența între ceea ce se întâmplă din punct de vedere vizual pe suprafețele orizontale și verticale. Comparați ceea ce se întâmplă cu simpla imagine a

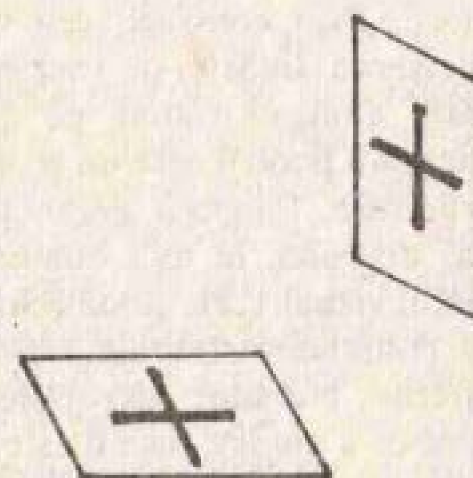


Fig. 11.

crucii în fiecare poziție (fig. 11). Din punct de vedere geometric ele sunt identice. Nu există nici o diferență în ceea ce privește sensul în care sunt orientate față de

centrul de control al atracției gravitaționale. Vizual totuși dinamica lor diferită face din ele două figuri foarte diferite.

Crucea orizontală mărturisește propria-i simetrie geometrică. Cele două bare îndeplinesc aceeași funcție, iar punctul în care se intersectează este, în mod evident, centrul de echilibru al figurii. În planul orizontal, toate direcțiile spațiale sunt permutabile afară de cazul în care li se conferă un anumit rol. Din moment ce toate punctele figurii orizontale au aceeași relație cu baza, cele două bare se echilibrează una pe cealaltă și prin urmare stabilesc centrul în jurul căruia forțele configuratoare sunt uniform distribuite. Sistemul centric domină fără discuție. Dacă cineva ar dori să întărească această simetrie, ar putea străpunge centrul ca o axă verticală. Acest lucru ar întări structura fără să intre în contradicție cu ea.

Cât de diferit este efectul perceptiv al aceleiași figuri în poziție verticală! În acest caz o axă verticală a simetriei, și anume bara verticală a crucii, devine o coloană vertebrală a figurii. Față de axa verticală, bara orizontală se întinde de o parte și de cealaltă, ca ramurile unui copac sau brațele unui om. Centrul sparge unitatea barei orizontale și o transformă într-o pereche de aripi simetrice. Prin contrast, cea verticală abia sugerează încrucișarea. Întărită de vectorul gravitațional care străbate câmpul vizual, ea dăinuiește ca unitate nefragmentată pentru care nu se impune un loc anumit de încrucișare. Simetria geometrică centrică este redusă mai degrabă, la una bilaterală de către asimetria câmpului vizual. Cele două părți, superioară și inferioară, ale coloanei vertebrale, îndeplinesc funcțiuni vizuale diferite. Nu sunt percepute drept simetrice, din moment ce a ajunge sus nu este același lucru cu a coborî. Prin urmare, logica vizuală cere ca ele să nu fie egale ca lungime. Atunci când ele sunt egale, avem o contradicție vizuală între egalitatea în lungime și inegalitatea în funcțiuni. Simetria axială a crucii romane servește mai bine poziția verticală decât simetria centristă a crucii grecești. Când partea de sus a barei verticale este mai scurtă decât cea de jos, diferența dă

o expresie vizuală diferenței funcționale. Ea justifică, de asemenea, un fapt de care ne vom ocupa în curând: un element din partea superioară a unei structuri poartă o greutate vizuală mai mare decât unul din partea inferioară și, prin urmare, ar trebui să fie mai mic, pentru a echilibra un element corespunzător din partea de jos.

În timp ce crucea orizontală este pur centrică, numai cea verticală arată centricitatea supusă influenței sistemului excentric, reprezentată aici de atracția gravitațională. În consecință, centrul figurii care era limitat la punctul de intersectare din planul orizontal anexează bara verticală și o preschimbă într-un centru extins. Toate aceste proprietăți dinamice atât de evidente în structura simplă a crucii vor fi prezentate acum ca determinante active în compoziția operelor de artă.

CENTRUL VIZUAL INFERIOR

Relieful lui Nobuo Sekine, *Fazele neantului* (IL. 1), arată aproape ca o diagramă făcută să ilustreze interacțiunea a două sisteme compoziționale. Obiectul rotund fixat în materialul textil și înconjurat de o structură radială de cute se recomandă drept centru primar, chiar și numai datorită locului său, aproape de nivelul ochiului privitorului. Centricitatea structurii radiale îl captează într-un fel. Ea adoptă o simetrie bilaterală, ca replică la piatra care atârnă din centrul principal și acționează ca reprezentant al forței gravitaționale, trăgând în jos obiectul primordial. Relația dinamică între centricitatea obiectului principal și atracția excentrică exercitată de centrul secundar constituie tema operei. Suntem invitați să observăm tipul special al echilibrului în care au fost antrenați participanții la acțiune.

Relieful lui Sekine este agățat de perete, la o oarecare distanță de pământ și prin urmare, apare întrucâtva detașat de locul vizual al gravitației. Piatra

suspendată este mai degrabă un factor reprezentațional decât unul activ, al gravitației. Dacă opera ar fi înrămată, așa cum sunt multe reliefuri și picturi, această detașare ar apărea și mai distinct. De asemenea, sculptura își arată dependența de gravitație mai direct atunci când este așezată pe jos, căci într-o lucrare suspendată în aer, ca o pasăre mobilă, dependența sa este mult mai puțin directă. Dintre toate artele, arhitectura este astfel cel mai ferm țintuită locului, pe verticală, compoziția arhitecturală fiind întotdeauna strâns legată de gravitație.

Referirile următoare la forța gravitației, ca un exemplu dominant de centru dinamic în mediul nostru înconjurător, m-au făcut să mă concentrez asupra puterii de atracție a acesteia. Totuși, aici ne preocupă centrii perceptibili mai degrabă decât cei fizici, iar centrii perceptibili, după cum ne amintim din Capitolul I, sunt alcătuiți din vectori orientați spre exterior, dar și din vectori orientați spre interior. Prin urmare, este necesar să facem o deosebire, ilustrată în figura 12.

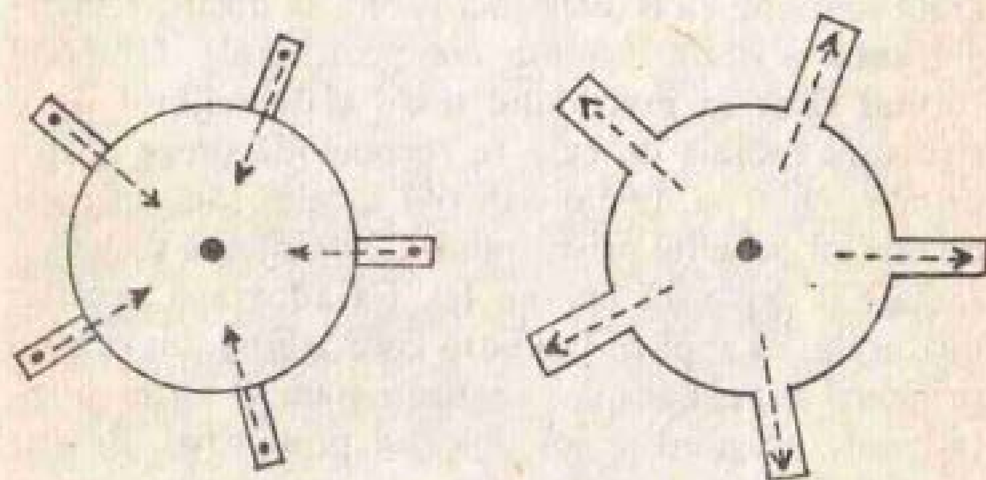


Fig. 12.

Vedem cinci turnuri mici înălțându-se pe sol. Percepând fiecare dintre aceste obiecte ca depinzând de un centru propriu, obiectul va apărea ca fiind atras de pământ. Dar obiectele pot fi privite alternativ, ca excrescențe sau prelungiri ale puterii de la bază, ca

raze dispuse după modelul radial din figura 1. Uitându-ne la obiectele de pe sol, fie ele copaci sau clădiri, statui sau chiar ființe umane în poziție verticală, le vedem atât ca fiind trase în jos de propria lor greutate și deci atrase de pământ, dar și înălțându-se față de sol. Direcția dominantă depinde de gradul în care propriul centru este perceptibil în obiect.

Priviți vertigiile așa-numitului Templu al Vestei din Roma, situat lângă Tibru (IL. 2). Coronamentul originar al vechii clădiri, antamblamentul și acoperișul nu mai există, iar restaurarea lor nepotrivită strică echilibrul originar al arhitecturii. Putem presupune că pe vremea când clădirea era intactă, coronamentul acesteia era destul de viguros pentru a o face să arate ca un centru prim, cu greutate proprie transmisă în jos datorită șirului circular al celor douăzeci de coloane corintiene. Acum, totuși coloanele se îndreaptă spre cer, parcă izbind acoperișul artificial înlocuit.[1]

VARIANTE ALE GREUTĂȚII

Trebuie să fim pregătiți pentru o complexitate crescândă a relației dinamice dintre centri. În consecință, voi mai prezenta aici câteva observații generale asupra condițiilor ponderii vizuale. Doi factori, mai ales, merită să fie discutați:

A. Greutatea sporește atracția;

B. Distanța (1) sporește ponderea vizuală când percepția este focalizată asupra centrului de atracție și (2) diminuează atracția când percepția este ancorată în obiectul avut în vedere.

A. *Greutatea sporește atracția.* Atunci când alți factori sunt considerați egali, cu cât este mai mare greutatea vizuală a obiectelor, cu atât este mai puternică atracția lor reciprocă. Există aici o analogie între legea fizică care ne spune că forța de atracție între obiecte variază direct proporțional cu produsul masei lor. Figura 13 are rolul de a ne arăta că atunci când

două obiecte sunt așezate la aceeași distanță de un centru puternic de atracție, cel mai mare va fi mai



Fig. 13.

puternic atras. Pe verticală, acest efect dă măsura ponderii părții superioare. Când un obiect are prea mare greutate vizuală, el trage în jos atât de puternic, încât dezechilibrează compoziția.

B. (1) *Distanța sporește greutatea vizuală.* Această afirmație contrazice ceea ce știm din fizică. Legea gravitației a inversului pătratului spune că atracția fizică scade cu pătratul distanței. Din moment ce atracția gravitațională determină greutatea fizică, rezultă că obiectele devin mai ușoare odată cu creșterea distanței de la centru la pământ. Cu siguranță, în scopuri mundane, efectul este minimal, dar subînțelege opusul a ceea ce descoperim pe cale vizuală. Când percepția este ancorată asupra centrului de atracție, greutatea vizuală *crește* odată cu distanța.

Fenomenul corespunde mai mult comportamentului fizic al energiei potențiale. Energia potențială inerentă unui obiect crește când obiectul se depărtează de centrul de atracție. Tot astfel, experiența vizuală ne informează că într-un tablou, cu cât un obiect este situat mai sus în spațiul pictural, cu atât ne apare ca fiind mai greu. Acest fapt are loc numai când obiectul este perceput ca ancorat într-un centru de atracție, mai ales în baza gravitațională. În asemenea condiții, obiectul trebuie reprezentat mai mic sau cu greutatea micșorată în alt mod, dacă trebuie să posede aceeași greutate ca a unui obiect similar din registrul inferior al

tabloului. Fenomenul ca atare devine inteligibil imaginându-ne obiectul ca fiind atașat centrului de atracție cu un elastic. Cu cât se află mai îndepărtat de centru, cu atât are de învins o rezistență mai mare, această capacitate de a rezista fiindu-i conferită ca pondere suplimentară.

B. (2) *Distanța micșorează atracția.* În lumea vizibilă, greutatea nu este numai un efect al atracției externe. Ponderea vizuală este sporită de mărimea, forma, structura și de alte calități ale unui obiect dat. Prin urmare, chiar dacă banda elastică din exemplul anterior s-ar rupe, dinamica nemaifiind ancorată la baza de atracție, ea s-ar repercuta asupra obiectului în sine, obiectul rămânând înzestrat cu o anumită greutate. Obiectul devine centru independent iar dinamica sa se schimbă în consecință. Cu cât crește distanța față de bază, obiectul pare mai liber. Luați, de exemplu, capul unei statui în picioare. Când capul este văzut ca atras de bază, puterea de a se menține pe sine la o distanță atât de mare îi sporește greutatea. Dar dacă schimbăm dinamica și vedem capul ca propriul său centru de ancorare, capul se întinde în sus, pentru a se elibera de legătura sa cu pământul. Capul va ridica de fapt figura în întregime, împingând-o în sus, în limitele puterilor proprii.

Cele două tipuri de percepere a situației, B(1) și B(2), sunt contradictorii și reciproc exclusive. Ele nu pot să fie văzute în același timp de același privitor, deși acesta se poate mișca de la una la cealaltă. Din această cauză, nu poate fi vorba de o interacțiune directă care ar face ca aceste două feluri de a percepe să se contopească într-o unică imagine convențională. Mai degrabă, oscilarea produce o echilibrare a celor două versiuni opuse.

Un turn înălțându-se deasupra unui edificiu va fi perceput esențialmente ca un vector centrifugal emanând din centrul masiv al respectivei clădiri. Se va atenua în spațiu, probabil printr-o descreștere a unei

spirale cu vârful îngustat. Deşi o astfel de spirală face clădirea să ajungă la o mare înălţime, locul de amplasare a clădirii va fi apreciat vizual prin principalul său centru de greutate care poate fi foarte jos. Pentru a arăta importanţa înălţimii sale, turnul trebuie să-şi întărească partea de sus, stabilindu-şi un anume centru secundar propriu. Turnul zvelt de la Palazzo Vecchio din Florenţa, o clădire cubică şi masivă, ar pune în evidenţă o siluetă de coş de uzină dacă vârful său nu ar fi întărit de galeria în consolă, care îi asigură centrul secundar de care are nevoie (IL. 3).

Privind ansamblul palazzo-ului, remarcăm ambiguitatea presupusă. Precum un centru primar, el apasă în jos pe pământ sau este atras de el sau ambele. În acelaşi timp, asemenea unei excrescenţe derivate din bază, printr-o mişcare în afară şi ascendentă, se evidenţiază un anumit efect al turnului. Mărimea şi volumul galeriei turnului stabilesc un raport perfect care le echilibrează în contextul ansamblului clădirii. Percepând galeria drept centru secundar dependent de masa primordială a clădirii, aceasta dobândeşte greutate vizuală datorită distanţei sale faţă de centrul principal de dedesubt. „Efectul de elastic“ creează tensiunea sau energia potenţială, având ca rezultat creşterea în greutate. Schimbând însă locul de ancorare a percepţiei noastre de la masa cubică a clădirii către galeria turnului, drept centru propriu-zis, se schimbă şi relaţia dintre centri. Acum greutatea galeriei îşi exercită propria-i putere şi, în măsura în care rămâne conectată la masa clădirii, îi conferă acesteia o putere ascensională pe cât îi permite forţa sa. Ea sporeşte înălţimea centrului secundar în raport cu o altfel de masă legată de pământ. Dacă cineva ar încerca să stabilească centrul de echilibru al palatului în ansamblu, ar descoperi că turnul ridică acel centru mai sus decât ar fi acesta doar pentru clădirea principală.

Dacă un turn înzestrat cu un atare centru secundar propriu nu s-ar sprijini pe o clădire suficient de masivă,

ar părea dezechilibrat în două sensuri. Raportat la o bază slabă, centrul secundar ar arăta prea greu la vârf, iar privit în sine însuşi, ar evidenţia o greutate vizuală atât de mare, încât s-ar desprinde, trăgând restul turnului după el, ca pe o coadă de zmeu. Un posibil exemplu al unei asemenea tendinţe de desprindere este turnul cu ceas din clădirea Parlamentului de la Londra, atunci când este privit izolat de clădirile pe care le domină.

SCULPTURA ŞI SOLUL

Cum putem aplica observaţiile noastre la sculptură? Am menţionat mai devreme că relaţia dinamică a sculpturii cu baza asigurată de sol se află undeva între cea a arhitecturii şi cea a picturii. Multe sculpturi sunt aşezate la sol dobândind o conexiune vizuală nemijlocită cu acesta. Dar rareori o sculptură este atât de ferm înrădăcinată în pământ, încât să pară că răsare din el, asemenea clădirilor. Mai adesea şi cu mult mai clar decât arhitectura, o sculptură apare ca un obiect independent, atras de sol şi tinzând către acesta, organizat însă mai ales în jurul propriului său centru. Pe de altă parte, sculptura este rareori atât de independentă de bază în măsura în care sunt picturile. Sigur, un mobil Calder poate fi suspendat în spaţiu asemenea unui sistem planetar, dar sculptura cinetică constituie o excepţie.

Relaţia sculpturii cu solul variază odată cu forma sa. În general, lucrările verticale, variaţii ale formei elementare de coloană, sunt foarte evident legate de sol. Când dimensiunea principală este orizontală, corpul sculpturii tinde într-o direcţie paralelă cu pământul şi pare abia atras de el. Tot astfel, o masă foarte compactă, precum cea a formelor de ou ale lui Brâncuşi, pare detaşată de pământ, nu numai pentru că abia îl atinge, ci pentru că opera se concentrează irezistibil în jurul unui centru propriu. Deşi susţinută de gravitate,

ea se poate desprinde, pentru a pluti în spațiu fără un efort prea mare.

În figura umană, ca subiect favorit al sculpturii, pot fi explorate relațiile dintre centrii compoziționali interni ai corpului și forțele inerente ale bazei. De fapt, relația este exprimată mult mai pregnant în dans unde figura umană, centrată în jurul mijlocului său, este prezentată în interacțiunea mobilă cu forțele ce o atrag către podea. Baletul clasic exprimă iluzia unei victorii umane asupra greutății materiale. Dansul modern tinde să sublinieze lupta dintre puterile excentrice care ne trag în jos și încercările noastre de eliberare spirituală, simbolizată de vectorii ridicării și săriturii. În sculptură, aceste tendințe dinamice sunt percepute în formele și relațiile obiectelor imobile.

Corpul vertical al romanei Artemis (IL. 4) este organizat în jurul centrului său median, indicat în acest caz de pântecul ușor curbat ce se vede sub mijlocul strâns în cordon. Această centricitate este acoperită de întinderea lineară a figurii columnare, care coincide cu direcția verticală. În cadrul dimensiunii excentrice a figurii[2], centrul realizează o subdiviziune între partea inferioară a corpului, care tinde în jos și partea superioară care se ridică. Picioarele se îngustează înspre partea de jos, până la platforma subțire de sub laba piciorului, apăsând pământul ca fiind atrase de el. Coșul pieptului și capul se ridică mândru degajate față de bază. Acest vector îndreptat în sus pare predominant în perceperea figurii în ansamblu, ca țâșnind din centrul gravitațional al bazei. Capul, centru puternic în sine, ajută la înălțarea corpului, după cum galeria turnului face să se înalțe Palazzo Vecchio (IL. 3). În același timp, capul legat de pământ prin „efectul de elastic" acționează ca un capac care împiedică forma să se evaporeze în spațiul exterior.[3]

Alți centri secundari pot susține acțiunea de ridicare a corpului. În unele figuri ale lui Gaston Lachaise, această forță portantă este produsă de sânii mari ai femeilor. *Sfântul Petroniu* al lui Michelangelo (Bologna) ține în mână un orășel fortificat care adaugă o greutate vizuală fermă părții superioare a corpului. Tot astfel, capul Meduzei ținut de brațul lui *Perseu* al sculptorului Canova (IL. 5), asemenea unei console, ajută la înălțarea formei, cumpănind-o totodată în jos printr-o atracție gravitațională suplimentară.

Respectivele exemple arată că funcția ponderii vizuale este mult mai complexă decât ceea ce se întâmplă în plan fizic. În ceea ce privește marmura lui Canova, adăugarea capului retezat în partea superioară a corpului face figura mai grea din punct de vedere fizic și sporește presiunea descendentă. Din punct de vedere vizual, această apăsare este contrabalansată de tendința capului Meduzei de a acționa ca un centru independent, ridicându-se ca un balon. Prin urmare, judecând contribuția greutății în anumite opere baroce – de exemplu, unele din figurile lui Bernini – este esențial nu numai să aplicăm criteriile echilibrului fizic și să admitem că aglomerarea din partea superioară a operei o face prea grea.[4] Un cal ce se cabrează sau o figură gesticulând și care s-ar prăbuși dacă ar fi din carne și sânge, pot fi susținute în sculptură prin chiar componente care le-ar doborî în realitatea fizică.

Un cap dominator poate fi destul de puternic pentru a ridica un grup întreg de figuri. În *Pieta* a lui Michelangelo, aflată la Florența, capul cu gluga ascuțită a lui Nicodim contrabalansează corpul înclinat al lui Hristos mort (IL. 6). Tema forțelor oponente nu are, bineînțeles, nici un echivalent în situația fizică; toate părțile blocului de marmură trag în jos.

La Artemis, îmbrăcămintea accentuează puterea centrului în mijlocul corpului. Orice modificare a formei sau a poziției ar schimba totuși centrii compoziției sau ar crea alții noi. În figura fetei care-și ridică cămașa peste piept, aparținând lui Reg Butler (IL. 7), brațele ridicate, amplificând zona capului, ridică întreg corpul atât de convingător, astfel ca sculptorul să aibă posibilitatea de a pune figura avântată într-un mod

destul de credibil pe o bază din bare metalice şi nu pe una compactă.

Puterea atracţiei excentrice inferioare este diminuată atunci când masa principală a sculpturii este clar detaşată de sol, ca în cazul unui cal sculptat în picioare. La călăreţul lui Marino Marini (fig. 14), arcul de cur-

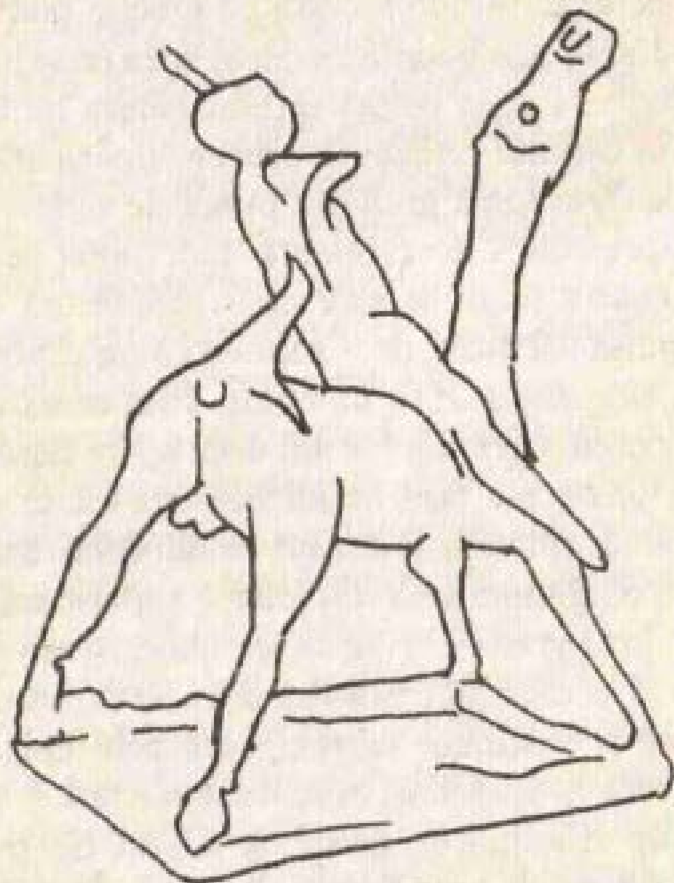


Fig. 14. (după Marini)

cubeu al picioarelor, gâtului şi cozii calului accentuează organizarea centrică în jurul masei corpului, iar silueta călăreţului, ridicându-se de pe locul său, cu partea din spate ridicată şi picioarele întinse, susţine tema compoziţională. Suspendat liber în aer, corpul animalului constituie o provocare la adresa tiraniei solului.

O abstracţie geometrică poate desfăşura, cu o anumită claritate, o mulţime de forţe dinamice care constituie o compoziţie sculpturală. La prima vedere,

aspectele excentrice ale *Obeliscului spart* al lui Barnett Newman (IL. 8) au o direcţie cu precădere ascendentă.

Pornind de la o bază piramidală largă, care pare să-şi tragă energia din pământ şi să o concentreze într-un singur punct, o piesă în formă de coloană ţâşneşte către cer. Dar această primă impresie se schimbă de îndată ce observăm că obeliscul stă cu vârful său în jos şi cu terminaţia sa spartă materializând obiectul virtual – un balans acrobatic care ar putea arăta precar, dacă verticala centrală, ca o şiră a spinării puternică din oţel, nu ar fixa axa. Împingerea în jos poate, de asemenea, provoca inversarea dinamicii bazei piramidale, făcând-o să crească dintr-un punct de deasupra către lăţimea bazei.

În acţiunea bidirecţională de-a lungul dimensiunii excentrice a verticalei, dinamica ascendentă şi cea descendentă se compensează reciproc, într-un fel de simetrie – o contribuţie la centricitatea compoziţiei. Centrul, atât de clar marcat de punctul de comprimare, este localizat sub mijlocul geometric al monumentului înalt de aproximativ 8 m şi, probabil, tot sub centrul său de echilibru vizual. Această amplasare face în aşa fel încât marea parte a greutăţii să tindă înspre partea inferioară, astfel accentuând apăsarea în jos a obeliscului invertit. Totuşi, punctul de mijloc îşi exercită puterea centralizatoare legând sculptura într-un tot şi creând astfel un focar de energie. Aşa cum se întâmplă adesea, vectorii aflaţi în relaţie cu acest centru indică direcţii opuse. Pe de o parte, vârfurile celor două volume, obeliscul şi piramida, se ciocnesc cap în cap. Pe de altă parte, ambele volume se termină sub acelaşi unghi de 53°, aşa încât muchiile lor se unesc într-un mănunchi simetric de intersecţii. O intersecţie nu este o ciocnire iar combinaţia dintre ciocnire şi intersecţie produce un contrapunct între coliziune şi continuumul armonios.

Energia concentrată în centrul punctual ne poate aminti de un arc electric ai cărui electrozi incandescenţi generează o lumină de o intensitate orbitoare. Ne mai putem gândi la *Crearea Omului* a lui Michelangelo (vezi IL. 67), unde scânteia creatoare merge de-a lun-

gul orizontalei excentrice, traversând centrul dinspre Creator spre creaţia sa. În acea pictură, ca şi în monumentul lui Newman, acţiunea excentrică de la o masă către cealaltă este menţinută unitară de centrul primar din mijloc.

CONSTRÂNGEREA LA MATISSE

Mare parte a acestui capitol a fost dedicată relaţiei dintre operele de artă şi atracţie, ca şi înălţarea faţă de pământ – principala putere excentrică în existenţa noastră terestră. Am observat că, fizic ca şi perceptiv, spaţiul experienţei noastre este anizotropic, adică unul în care direcţia ascendentă diferă fundamental de direcţia descendentă. Am mai observat că mijloacele artelor vizuale nu sunt egal dependente de centrul exterior din pământ.

O pictură înrămată pe perete are un mare grad de independenţă – din două motive. În primul rând, cel mai adesea tablourile au un spaţiu de percepţie al lor, separat prin ramă de spaţiul înconjurător. Această delimitare dă posibilitatea pictorului să mânuiască dinamica spaţiului pictural după plac. El poate să distribuie greutatea astfel încât să reprezinte o realitate vizuală analogă atracţiei gravitaţionale sau poate să o distribuie astfel încât compoziţia să arate imaterial suspendată. În al doilea rând, separarea obţinută prin înrămare este sporită atunci când o pictură este fixată la o distanţă oarecare de podea şi este în mod corespunzător mai puţin afectată de atracţia podelei. În mod cert, atunci când pânza se află în contact direct cu peretele, acesta acţionează la rândul său ca un centru dinamic. El atrage pânza dinspre spate, dar, deoarece acest magnetism vizual este perpendicular pe ceea ce are loc pe suprafaţa picturală, el nu impune nici o predispoziţie direcţională. Cu toate acestea, fiind o suprafaţă puternic bidimensională, peretele influenţează spaţiul pictural în sensul aplatizării lui. El întăreşte planul frontal.

În natura moartă a lui Matisse intitulată *Vase* (IL. 9), toate cele cinci obiecte sunt aşezate vertical, distingându-se de ceea ce ar putea fi orientarea lor spaţială, dacă ar pluti în spaţiu în imponderabilitate. Acestea însă se conformează vectorului excentric vertical în diferite grade. Numai ulciorul alb din partea de sus din stânga urmează explicit direcţia verticală. Această stabilitate îi conferă o dominantă greu de egalat de către alte obiecte. Ca stabilitate îi urmează tigaia cu capac, a cărei întindere pe orizontală creează o relaţie echilibrată cu vectorul vertical. Pâlnia mică este cel puţin dreaptă şi simetrică, dar pe farfurie predomină un centru independent şi plosca albastră din stânga se abate ostentativ de la verticală.

În ceea ce priveşte aranjamentul ca un tot unitar, partea de jos a pânzei este ocupată de două obiecte compacte mari care confirmă anizotropia spaţiului pe verticală. Ele oferă stabilitate întregii compoziţii. Dacă cineva ar întoarce tabloul cu susul în jos, ar putea observa că greutatea celor două obiecte ar fi excesivă dacă ar ocupa partea de sus.

Fiecare dintre cele cinci obiecte este înzestrat cu proprietăţi care îl fac să se împotrivească atracţiei gravitaţionale: plosca mare, albastră, ajunge cu gâtul până sus; cana este dominată de deschiderea gradată a conului în partea superioară şi a unei toarte al cărei centru este sus; mica pâlnie roşie are maximum de expansiune la buza de sus; coada capacului tigăii o face să pară gata de a fi ridicată şi o ploscă galbenă de pe farfurie se înalţă ca un horn. Împreună, cele cinci forme alcătuiesc un ansamblu ascendent care influenţează puternic starea de spirit a întregului spectacol.

Cam atât despre efectul celui mai puternic centru exterior asupra tabloului lui Matisse. Totuşi, este la fel de adevărat că distanţa picturii faţă de podea şi rama sa protectoare o izolează suficient pentru a lăsa cele cinci elemente ale compoziţiei să plutească destul de liber în spaţiu. Doar fructele şi legumele de pe farfurie rămân pe o bază, fundalul negru şi albastru al tabloului neoferind un astfel de suport. Fireşte, fiecare dintre cele cinci obiecte este prin sine însuşi un centru

dinamic şi împreună se organizează în jurul centrului de echilibru al pânzei dreptunghiulare. Centrul de echilibru nu este indicat explicit de pictor – neavând „o prezenţă retiniană“ – dar perceptiv, este indispensabil pentru stabilirea echilibrului compoziţiei ca întreg.

Efectele reciproce ale celor cinci obiecte depind de greutăţile lor vizuale relative şi aceste greutăţi sunt determinate de diferiţi factori cum ar fi mărimea, lăţimea sau volumul, conformitatea lor cu trama verticalităţii şi orizontalităţii, culoarea şi strălucirea ş.a.m.d. Această varietate de factori ponderali determină totodată distanţa dintre obiecte. Ei sunt aleşi de către pictor cu o subtilă intuiţie. Înţelegem, de exemplu, că din cauza greutăţii lor, cele două forme de jos, trebuie să stea la o mai mare distanţă unul de celălalt decât formele mai mici a căror atracţie reciprocă este mai slabă şi, prin urmare, mai puţin restrictivă.

Înainte de a lua în discuţie relaţiile centrice şi excentrice ale centrilor dinamici dinăuntrul compoziţiei, o altă forţă exterioară trebuie să ne atragă atenţia.

Capitolul III

PRIVITORUL CA PUNCT CENTRAL

Până acum a devenit evident că forţele vizuale determinante pentru compoziţia operei de artă nu îşi au toate originea în opera însăşi. Am descoperit că împingerea şi atracţia de jos derivă dintr-o putere excentrică, de a cărei influenţă asupra compoziţiei trebuie să se ţină întotdeauna seama. Această putere excentrică devine manifestă în percepţia vizuală fiind nu mai puţin în strânsă analogie cu forţa fizică de gravitaţie care domină viaţa pe pământ. Următorul pas al investigaţiei noastre ne conduce către un al doilea centru – o forţă excentrică la fel de universală care totuşi nu îşi poate afla un corespondent în lumea fizică.

Este nevoie de ochi şi de sisteme nervoase pentru a face lumea să fie vizibilă, dar, într-un sens pur fizic, noi, deţinătorii acestor instrumente de percepţie, suntem doar un fel de obiecte printre celelalte. Existenţa fizică a unei sculpturi nu cere ca persoana să fie prezentă în vecinătatea sa aşa cum persoana şi opera nu se influenţează reciproc prin simpla lor existenţă. Sculptura rămâne aceeaşi atunci când persoana părăseşte camera, iar persoana nu suferă schimbări atunci când stă lângă o bucată de lemn cioplit. Amenajarea spaţiului arhitectural nu este nici ea influenţată de vizitatorii care îl străbat. Dar aceasta este o descriere a lumii netrecută prin filtrul gândirii.

VEDERE AUTOCENTRATĂ

Din punct de vedere perceptiv, o persoană este un privitor care se vede pe sine în centrul lumii care-l înconjoară. Pe măsură ce se mişcă, centrul lumii rămâne cu el. Considerându-se centru primar, el vede lumea populată cu obiecte secundare, excentrice sieşi. Privirea către o statuie corespunde trimiterii unui vector către acel obiect; contemplarea devine o manipulare a obiectului de către privitor. Dar aici dinamica oricărui centru operează din nou reciproc, atât în direcţie externă cât şi orientată înspre înăuntru. Opera de artă îşi trimite proprii vectori, atrăgând şi afectând privitorul. De fapt forţa operei poate deveni atât de puternică încât să nu mai rămână doar o ţintă excentrică. Ea devine mai mult decât un centru primar, guvernându-şi propria structură, independent de privitorul cufundat asupra obiectului şi uitând de propria-i existenţă externă.

Înainte de a continua analiza acestei relaţii, daţi-mi voie totuşi să mai adaug ceva privitor la dinamicile bidirecţionale în experienţa primară a viziunii centrale. Centrul personal al lumii perceptibile (în mod normal) se aproximează ca fiind localizat între ochi sau urechi. Când privesc peisajul din faţa mea, sinele meu ajunge la linia orizontală care separă lacul de cer. Privind împrejur, observ la mai mică distanţă pădurea şi casa şi, încă mai aproape, pământul de sub picioare. Toate aceste priveliști sunt resimţite ca şi cum le-aş vedea din interiorul sinelui propriu, grupându-se în jurul lui în toate direcţiile. Privind jur-împrejur cu mai multă atenţie la astfel de ambient, observ că relaţia mea spaţială cu diferitele obiecte nu este descrisă în mod adecvat de distanţe şi localizări. Mai degrabă este vorba de o relaţie dinamică. Stând în birou, de exemplu, privirea mea se opreşte pe raftul de cărţi, fiind blocată să mai înainteze în acea direcţie. Biblioteca răspunde apropierii mele printr-o contracţiune: înaintează către mine. Dar cum ochii mei se opresc asupra ei, eu pot să o fac să capete şi tendinţa opusă şi anume, aceea de a răspunde la apropierea mea îndepărtându-se oarecum greoi datorită marii sale greutăţi vizuale, alăturându-se astfel direcţiei privirii mele. Fiecare obiect vizibil afişează această dublă tendinţă dinamică în relaţia cu sinele privitorului; se apropie şi se depărtează. Proporţionalitatea celor două tendinţe variază. O seamă de obiecte se apropie, fără probleme, altele se dau îndărăt la fel de uşor. Deşi din punct de vedere fizic obiectele pot sta nemişcate la o distanţă de nici un metru, din punct de vedere perceptiv, acea nemişcare corespunde unui uşor echilibru dintre apropiere şi retragere.

DIFERITE POZIŢII ÎN SPAŢIU

Ceea ce survine mai întâi în interacţiunea dintre privitor şi opera de artă este însăşi relaţia în spaţiu şi efectul acesteia asupra amândurora. Un produs artistic poate apărea oriunde în spaţiul convex din jurul privitorului. Acesta îl poate confrunta la acelaşi nivel, vertical sau orizontal, poate fi pe tavan sau pe podea. Orientarea spaţială influenţează modalitatea percepерii obiectului, aşa cum am mai menţionat, prin simpla comparare a formei de cruce în cele două poziţii (vezi fig. 11) influenţând însăşi compoziţia aşa cum a fost concepută de artist.

În altă parte am sugerat că dimensiunea verticală serveşte ca domeniu preeminent al contemplării vizuale, în timp ce aceea orizontală pe cel al acţiunii.[1] Lucrurile verticale, fie că sunt tablouri pe pereţi sau oameni stând înaintea noastră, sunt văzute frontal, ceea ce înseamnă că sunt văzute corect. Ele se prezintă fără distorsiuni şi de la o distanţă convenabilă. Aceasta ne permite să analizăm obiectul în ansamblu, iar din moment ce vectorul vizual care porneşte de la privitor poate ţinti obiectul privit sub un unghi drept, nu trebuie să fie antrenat în configuraţia vectorială din planul compoziţiei înseşi. Relaţia este una de pură explorare peste breşa spaţială.

Am arătat mai înainte că operele verticale tind să rezerve un rol semnificativ verticalei excentrice. Aceas-

ta le distinge de decorațiile tipice de plafon sau paviment ale căror suprafețe sunt perpendiculare pe forța gravitațională și, ca urmare, tind să se repartizeze centrat.

Trebuie menționate aici două excepții de la această regulă. Pe măsură ce privitorul își ridică capul spre plafonul plat sau boltit, el devine conștient de structura spațială a încăperii. Privind în sus, el se așteaptă să vadă în pictură ceea ce se poate vedea în lumea fizică, poate o cupolă sau cerul liber populat de nori și îngeri. Totuși, într-un sens mai restrâns, din câmpul vizual receptat de ochi, tavanul sugerează o mișcare subiectivă sus-jos. La urma urmei, nici nu interesează care-i orientarea noastră spațială în vreme ce privim o pictură atâta timp cât direcția privirii noastre percepe perpendicular respectiva pictură. Profitând de această ambiguitate perceptivă, așa-numitul *quadro riportato* este o pictură realizată pe suprafața unui tavan, aidoma pictării ei pe un perete vertical. Scena zugrăvită într-o asemenea pictură presupune un privitor care să o contemple de-a lungul unei linii orizontale de privire, oricât de conștient ar fi că se uită în sus. Picturile lui Michelangelo de pe tavanul Capelei Sixtine constituie astfel de *quadri riportati* (vezi IL. 67).

Wolfgang Schöne a subliniat că privitorii simt o nevoie puternică de a rezolva această contradicție ciudată uitându-se la picturile de pe tavan oblic și nu de dedesubt.[2] De fapt, Schöne susține că cele mai izbutite decorații ale plafoanelor au fost realizate pentru a fi privite oblic. Este adevărat, mai ales pentru picturile care par să continue structura arhitectonică, prezentând o scenă celestă care ar putea fi zărită prin acoperișul deschis. Schöne observă în astfel de reprezentări o contradicție între tratarea picturală a arhitecturii și figurile umane ce-o populează. Andrea Pozzo, de exemplu, în celebra sa boltă de la San Ignazio din Roma, prezintă arhitectura ca și cum ar fi văzută dintr-un loc de contemplare aflat exact sub centrul picturii, în timp ce figurile sunt reprezentate ca și cum ar apărea la o oarecare distanță față de acel centru.

Există mai multe avantaje în cazul unor astfel de soluții. Privită direct de dedesubt, o figură umană arată absurd de scurtată, în timp ce un unghi de vedere mai puțin ascuțit micșorează distorsiunea și figura se apropie de aparența normală. Mai mult, o vedere la linia firului cu plumb exact dedesubtul centrului aduce de sine două consecințe perceptive care nu sunt neapărat binevenite. În primul rând, orice proiecție nedistorsionată a întregii simetrii a scenei reprezentate diminuează adâncimea spațială, scurtând distanța de percepție dintre privitor și plafon prin interferare cu iluzia unei priveliști celeste. În același timp, l-ar ancora pe privitor în spațiul de dedesubt, ceea ce este preferabil numai în anumite condiții – mai precis atunci când mișcarea trebuie să se oprească, de exemplu, într-o rotondă acoperită de o cupolă. Când totuși plafonul decorat este aplicat unui spațiu destinat ca element de continuitate în mișcarea vizitatorului în interiorul clădirii, tavanele unui Pozzo sau Cortona îl conduc pe privitor către o atare abordare, ajungând la o stare culminantă și depășind-o în planul orizontal al acțiunii.

Acest lucru îmi amintește de cea de-a doua excepție de la regulă, și anume că orizontalitatea conferă picturilor tendința compunerii centrice. Multe clădiri se desfășoară în lungime, de exemplu, biserica de tip basilical, care îl conduce pe vizitator de la intrare până la altar. În mod corespunzător, decorațiile de pe plafon și ale pavimentului încorporează în ele adesea un vector excentric suplimentar, orientat pe orizontală. Mai cu seamă pe paviment vectorul orizontal este întărit de vizitatorii aflați în mișcare. Activitatea direcționată completează și uneori domină centricitatea inerentă compoziției.

Permiteți-mi să adaug aici o remarcă privitoare la diferența dintre contemplarea plafonului și a pavimentului. O decorație de plafon este văzută de la distanță și, prin urmare, este percepută în întregime și fără impedimente. Sub un unghi de vedere relativ îngust, privitorul poate surprinde în întregime fresca unui plafon baroc, împreună cu cercul de scene înrudite. Pavimentul, dimpotrivă, este baza multor acțiuni

umane, astfel încât, atunci când este folosit pentru decorație, el trebuie să servească două funcții opuse. Picioarele stau în calea ochilor noștri. Oare nu ar fi ciudat să traversăm pardoseala unei vile pompeiene călcând un mozaic reprezentând bătălia dintre Alexandru și Darius? Există o contradicție supărătoare între verticalitatea privitorului și cea a figurilor reprezentate pe podea. În plus strânsa relație fizică împiedică contemplarea detașată. Situația este incomodă din punct de vedere pur optic. Ochii noștri, ca bipezi, sunt făcuți să privească înainte, să exploreze mediul înconjurător, în căutarea oricărui lucru vertical care ar putea fi prieten sau dușman. Ca ochii să privească în jos, capul sau corpul trebuie să se aplece și chiar și atunci spațiul de sub picioare nu poate fi văzut perpendicular. El va fi văzut sub un anumit unghi și deci deformat și acel unghi se schimbă mereu, pe măsură ce persoana, ocupată, se mișcă de-a lungul pardoselii. Ochii privitorului sunt prea aproape pentru a cuprinde și analiza în ansamblu orice model desfășurat pe orizontală. Diferite părți se prezintă în câmpul vizual, pe măsură ce privitorul își schimbă poziția. Numai într-o fotografie luată de deasupra putem vedea, de exemplu, ingeniosul model geometric ce radiază dinspre statuia lui Marc Aureliu, pe pavimentul din Piața Capitoliului din Roma.

O PLACĂ SUSPENDATĂ

Următorul exemplu va ilustra în detaliu interacțiunea deosebită dintre cele două sisteme compoziționale într-o operă menită a fi privită orizontal. Când orașul Köln și-a refăcut Primăria, grav avariată în timpul celui de-al doilea război mondial, pictorului Hann Trier i s-a încredințat crearea unei plăci pictate ce urma să fie suspendată în atriumul clădirii, pe la jumătatea distanței dintre pardoseală și plafon (IL. 10). Lumina zilei pătrunde în curte de deasupra, printr-o rețea din grinzi. Forma și gama coloristică a lucrării lui Trier derivă din blazonul orașului Köln,

care conține în câmpul superior trei coroane de aur pe un fond roșu, iar în cel de jos unsprezece flăcări negre, stilizate, pe fond alb. Tradiționalul scut a fost proiectat, desigur, pentru o dispunere verticală și arată, prin urmare, simetric în jurul axei verticale. Pentru a adapta această formă la poziția orizontală, pictorul a eliminat dominarea axei gravitaționale, împreună cu simetria imagisticii heraldice. În locul lor a proiectat un desen abstract de flăcări negre înconjurate de coroane de aur, distribuindu-le pe suprafața unei stele neregulate cu șase colțuri. Simetria centrală a luat locul simetriei axiale și, dintr-un alt motiv, suprafața de sus a plăcii, văzută dintr-o galerie situată mai sus, a primit un desen diferit, și anume o hartă aeriană stilizată a Köln-ului, arătând întrucâtva ca o pânză de păianjen.

O placă de vreo nouă metri în diametru, suspendată la o înălțime de șase până la șapte metri deasupra podelei, are un unghi vizual de aproximativ 80°. În loc să invite la o contemplare odihnitoare, dintr-o poziție fixă pe podea, aceasta îi plimbă pe vizitatori înainte și-napoi, schimbându-le mereu centrul atenției. Ca urmare, compoziția este mai degrabă difuză decât rigid centrată, o împletitură de vectori excentrici. Paralel cu solul care constituie sfera unei intense circulații, se poate spune că suprafața picturală a plăcii oglindește intrările și ieșirile vizitatorilor primăriei care traversează curtea în toate direcțiile.

Din moment ce placa este suspendată aerian deasupra capetelor vizitatorilor, ea trebuie să arate, în același timp, și soliditatea unui acoperiș protector și transluciditatea ca de câlți a mediului celest. Privitorul care ridică capul să se uite la pictura cinetică se simte întru totul protejat și totodată liber să parcurgă în voie spațiul nelimitat. Pictura abstractă oferă suprafeței calități care pot satisface această cerință duală.

Când vizitatorii privesc în jos de la galerie, substanța vizuală a suprafeței superioare a plăcii trebuie să manifeste același caracter dual. Harta familiară a orașului natal trebuie să aibă soliditatea pământului, dar suspendată deasupra lui, trebuie să aibă și o intan-

gibilitate eterică, care să o deosebească de duritatea solidă a pardoselei atriumului de dedesubt.

Evident, condiţii speciale suscită efecte speciale. Placa suspendată a lui Trier, cu o formă proprie, este mult mai independentă faţă de decorul arhitectural decât dacă ar fi bine ancorată pe plafon sau de pardoseală şi adecvată formei clădirii. O pictură realizată pe plafon trebuie fie să-şi împartă soliditatea fizică cu suportul, fie să îl depăşească, aşa cum fac imaginile celeste ale unor bolţi baroce. O decoraţie pavimentală, la rându-i, trebuie să-l asigure pe vizitator că poate să păşească pe ea fără grijă.

LUMEA PRIVITĂ PIEZIŞ

Există un alt aspect al relaţiei spaţiale dintre privitor şi lucrul privit, care se cuvine să fie menţionat explicit, deoarece influenţa-i considerabilă este arareori pusă în discuţie. Am afirmat că vederea este slujită optim atunci când linia privirii întâlneşte perpendicular obiectul. Sculptura tinde să releve tot ce are ea mai bun, iar pictura îşi etalează detaliile pe suprafaţa plană situându-se atât de aproape de nivelul ochiului încât devine corespunzătoare scopului propus. Ce putem spune însă despre structura compoziţională a scenei prezentate într-un tablou? Mandala japoneză din figura 7 îndeplineşte condiţia optimă de percepţie. Structura centrică a scenei întâlneşte ochiul în plin şi fără distorsiuni. Centrul principal se află la mijloc, elementele secundare fiind dispuse simetric jur-împrejurul acestuia, ceea ce constituie o perfectă coincidenţă dintre structura reprezentată şi cea percepută.

Să presupunem că aceeaşi scenă este prezentată pe o scenă de teatru. În acest caz planul dispunerii este mai ales orizontal, privitorul fiind aşezat la un nivel paralel. Diferenţa de nivel dintre auditoriu şi scenă remediază cumva situaţia fără să rezolve însă dilema. Cum putem vedea un cerc de actori, dacă circumferinţa este înghesuită din punct de vedere perspectival? Dispunerea avantajează pe cei din faţă, în

detrimentul celor din spate şi prin deformare chiar şi figura centrală este ascunsă vederii. Publicul vede oblic acţiunea scenică. Este aproape ca şi cum ai încerca să citeşti o carte cu ochii la nivelul mesei. Cauza tulburării constă bineînţeles în faptul că atunci când spectacolul se derulează în lumea fizică, îşi împarte spaţiul fizic cu privitorii. Sus şi jos pentru ei este sus şi jos pentru acesta.

Din moment ce planul orizontal constituie sfera acţiunii, el se potriveşte teatrului ca loc al acţiunii, dar şi interferează cu cel dintâi ca obiect al contemplaţiei. Situaţia predispune spectatorul la o participare activă la tot ceea ce vede, nicidecum la o observare detaşată. Din câte ştim, scena a evoluat exact conform unei astfel de situaţii sociale, cu actori şi participanţi integraţi într-un eveniment comun. Separaţia de mai târziu a scenei de public a creat o dilemă spaţială, care nu poate fi rezolvată cu adevărat. Privitorul – centrul dinamic căruia îi este destinat spectacolul – îl vede fie dintr-o parte, şi atunci este presat şi stânjenit, sau de deasupra, atunci fiind nenatural. Practic, regizorul spectacolului trebuie să se mişte mereu între scenă şi sală, încercând să rezolve sarcina dublă de a organiza acţiunea scenică conform logicii sale şi de a crea în acelaşi timp o perspectivă clară pentru public. Conflictul creat de impunerea proiecţiei excentrice devine însă fundamental de nerezolvat.

Problema nu apare în pictură, atâta timp cât aceasta îşi limitează jocul numai la planul frontal. Mozaicul bizantin din figura 8 este destul de realist pentru a concretiza spaţiul cu împingerile gravitaţionale sus-jos. Posedă însă prea puţină adâncime, căci aici este absentă podeaua orizontală a scenei. Nimic nu este deformat şi nimic esenţial nu este ascuns.

Situaţia se schimbă însă de îndată ce pictura pune stăpânire pe adâncime, aşa cum s-a întâmplat în pictura apuseană a Renaşterii. Voi arăta în Capitolul IX că această extindere scindează spaţiul pictural în două structuri compoziţionale în interacţiune: planul proiectiv frontal, care este, din punct de vedere vizual, mai direct şi natural, dar care tinde să comprime scena

reprezentată în lățime și structura care se extinde în adâncime, prezentând scena obiectiv, dar care poate fi percepută doar indirect, printr-un fel de transpoziție unghiulară.

Dificultatea este pricinuită de faptul descumpănitor că noi privim lumea proprie dintr-o parte. În loc să o vedem ca privitori detașați, noi suntem în ea și ai ei și, prin urmare, o vedem parțial și dintr-o perspectivă individuală. Vederea noastră interpretează corect, dar și greșit, propria noastră poziție în lume, o dilemă rezultată din funcția ambiguă a gândirii umane. Într-un fel tipic și desigur exclusiv uman, participăm activ la lume, în timp ce, în același timp, încercăm să o vedem cu neimplicarea unui observator.

PRIVITORUL CA AUTORITATE

Până acum am discutat interacțiunea dintre privitor și lucrarea contemplată doar în termenii poziției lor relative în spațiu. Totuși, cele două se influențează reciproc încă mai concret; din nou dinamica acțiunii lucrează în ambele sensuri, vectorii operează centrifugal dinspre centrul lor și centripet către centrul lor. Bineînțeles că orice operă de artă întruchipează un obiect perceptibil, existând așadar numai în conștiința privitorului. Proprietățile sale sunt aspecte ale rezultatului percepției privitorului. Chiar și așa, este bine să distingem între aceste proprietăți pe acelea care sunt contribuția structurii inerente a operei de cele care sunt rezultatul propriului comportament al privitorului.

Opera de artă este o imagine al cărei centru este încărcat de energie vizuală ce emană către privitor. Faptul devine foarte evident în anumite aspecte ale subiectului care atrag atenția privitorului și îl răsplătesc, acordându-i întreaga atenție. Mai cu seamă contactul vizual îl determină pe privitor să simtă că este privit de persoana sau de animalul întruchipat de artist. Într-o pictură, o ușă sau un geam deschis, o cărare care conduce într-un peisaj invită privitorul să pătrundă el

însuși. În sensul mai formal al compoziției, organizarea vizuală impune de la sine privitorului. Centrii diferiți ai operei cer să fie priviți într-o ordine ierarhică a lor. A neglija aceste condiții ale compoziției înseamnă a pierde mesajul operei.

Vectorii mobili care se îndreaptă în direcție opusă, de la privitor către operă, sunt la fel de evidenți. Unii dintre ei există doar în virtutea necesităților optice. Anumite condiții trebuie să fie îndeplinite de către operă pentru a fi accesibilă vizual. Deoarece lumina se deplasează numai prin linii drepte, un obiect precum o pictură nu poate fi văzut în întregime, dacă lumina care pornește din toate părțile nu ajunge la ochi în același timp – planul întins al pânzei pictate fiind cea mai de seamă atestare a faptului ca atare. Către sfârșitul secolului trecut, respectiva cerință de a servi confortului vederii noastre era resimțită atât de tare, încât teoreticienii și artiștii au pretins ca și sculptura să se conformeze unei suprafețe frontale plane. În importanta sa carte *Problema formei în arta vizuală* (1893), Adolf von Hildebrand sugera că sculptorul ar trebui să conceapă figura ca așezată între două panouri de sticlă paralele, astfel încât punctele sale exterioare să le atingă; tot el proclama: „Atâta timp cât o figură sculpturală se prezintă mai întâi ca volum *(ein Kubisches)*, ne aflăm încă în faza incipientă a creării sale formale; numai atunci când produce efectul unei suprafețe, deși posedă volum propriu, ea capătă forma artistică, adică devine relevantă din punct de vedere al concepției vizuale."

Când regula este rostită în acești termeni, ea neagă însăși natura rotunjimii sculpturale. Totuși, este adevărat că multe sculpturi și-au recunoscut de-a lungul timpului dependența de privitor. Expunerea frontală a *Paolinei Borghese* de Canova (IL. 11) se explică doar parțial prin necesitatea reprezentării în sine a figurii umane: ierarhia punctelor de vedere culminează cu simetria curbată a suprafeței frontale. Chiar și așa, atitudinea oarecum forțată a figurii este pe deplin justificată doar prin raportarea la privitor, pentru care

figura este prezentată printr-o imagine unică, sinoptică.

În astfel de exemple compoziţia operei nu poate fi pe deplin înţeleasă, dacă nu se ia în considerare prezenţa privitorului. Totuşi, în capitolul următor voi argumenta că această dependenţă de privitor nu îl constituie pe acesta drept parte a compoziţiei. Persoana presupusă a se uita la Paolina nu face parte din portretul ei, ci conferă portretului un factor de pasivitate. Chiar şi aşa, ar trebui menţionate aici exemple în care spaţiul şi funcţia sunt rezervate participanţilor externi la lucrarea propriu-zisă. În aceste cazuri compoziţia nu poate fi înţeleasă dacă spaţiul propus nu este umplut potenţial sau efectiv cu actori.

Obiecte practice, precum scaunele sau foarfecele sunt cele mai grăitoare exemple. Un scaun este, într-adevăr, incomplet fără corpul persoanei căreia îi este destinat să se aşeze. „Prezenţei retiniene" a scaunului i se adaugă prezenţa indusă a persoanei aşezate aducând cu sine în compoziţie un important contracentru vizual. Tot astfel, mânerele metalice ale foarfecii suscită degetele mânuitorului ca pe o parte integrantă a conjuncturii date. Designer-ului îi revine dificila misiune de a inventa o formă care face ca obiectul să arate echilibrat şi complet prin el însuşi şi, în acelaşi timp, capabil de la sine să fie integrat în întregul mai mare care include pe beneficiar, corpul său şi membrele sale. Nici un astfel de rol specific nu există însă pentru privitorul unui tablou, deşi există nevoia generală a mediului de a fi privit.

Arhitectura oferă exemple similare scaunului şi foarfecii. Nici un portal, nici un pod şi nici un scuar nu sunt complete fără utilizatorii acestora. Este totuşi adevărat că formele arhitecturale sunt mai puţin direct determinate de contactul cu corpurile umane decât scaunele şi foarfecele. În mod corespunzător, funcţia lor este mult mai puţin dependentă de judecata artistică. Se poate spune că Muzeul Guggenheim al lui Frank Lloyd Wright are nevoie de fluxul de vizitatori care să coboare pe spirala sa, dar, chiar ca o cochilie goală, el posedă o frumuseţe în sine.

Numai sculptura pare că nu admite şi nici nu cere prezenţa activă a vizitatorului. Acceptăm că un decor înrudit în spirit precum un sanctuar sau Memorialul lui Lincoln din Washington, D.C. e capabil să definească o statuie ca fiind gata să-şi primească admiratorii, dar fără acel adaos sculptura pare că îşi doarme somnul existenţei proprii. Chiar şi marele Buddha din Kamakura este absorbit în propria-i meditaţie, incapabil să admită vreun interlocutor. Acest lucru este cu atât mai adevărat în cazul operelor private de funcţiune publică sau care nu au avut niciodată o astfel de funcţie. *David* al lui Michelangelo, luat de pe postamentul său şi mutat în rotonda unui muzeu, nu-i mai cheamă pe cetăţenii Florenţei să reziste tiraniei, nemaiconştientizând chemarea pe care i-o adresează aceştia.

Mă voi întoarce la influenţa privitorului asupra compoziţiei percepută a operelor de artă. Exemplul reliefului lui Sekine (IL. 1) demonstra că atunci când centrul principal al unei opere este plasat la nivelul ochiului privitorului, rolul său este mult mai probabil să fie corect înţeles. În acelaşi timp, condiţiile optice date nu constrâng de la sine pe privitor să conlucreze cu opera. Acesta poate rezista cererilor structurii ei formale şi hotărî în mod pervers, de exemplu în cazul reliefului lui Sekine, să-şi concentreze privirea asupra pietrei care atârnă suspendată de la mijloc. O fiinţă meschină situată în faţa reliefului ar putea proceda într-astfel. Din moment ce privitorul, ca punct central dinamic, conferă un plus de greutate şi importanţă oricărui loc asupra căruia îşi concentrează atenţia, el poate încerca să facă din piatră centrul primar şi să o vadă ca dirijată din poziţia excentrică către centrul mai puternic median, spre a-i uzurpa locul său privilegiat. Astfel, o trăsătură secundară a compoziţiei poate fi greşit interpretată ca fiind cea principală.

De exemplu, am mai observat că atâta timp cât un obiect vizual este văzut ca dependent de atracţia centrului primar, greutatea sa va creşte o dată cu creşterea distanţei faţă de acel centru. Dacă, dimpotrivă, privitorul îşi fixează atenţia pe acel obiect vizual, acesta va arăta tot mai independent de atracţia

centrului exterior şi posedat doar de propria-i greutate, inerentă atunci când se mişcă prin faţa acestuia.

Deşi ochii privitorului sunt absolut liberi pentru a cerceta opera de artă într-o modalitate care confirmă sau se abate de la firescul ei, structura intrinsecă a compoziţiei, mecanismul propriu vederii nu operează în întregime fără restricţii. Explorarea pe orizontală are loc oarecum mai prompt decât cea pe verticală. Există de asemenea tendinţa, nelegată în general de mişcările efective ale ochiului, ca privitorii să perceapă picturile ca fiind organizate de la stânga la dreapta, astfel încât colţul din stânga jos să pară a fi punctul de plecare al compoziţiei.

Această ultimă abordare impusă de privitor picturii se referă evident la perceperea asimetrică a câmpului vizual, datorită căreia partea stângă în raport cu cea dreaptă par de pondere inegală. Partea stângă este înzestrată cu o greutate specială şi are funcţia unui centru puternic cu care privitorul tinde să se identifice. Ea îi asigură o poziţie din care supraveghează restul compoziţiei, deşi se află faţă în faţă cu mijlocul pânzei. Partea stângă constituie totodată un pivot, în care ponderea este tolerată mai lesne – tot astfel după cum ponderea fizică măsurată pe două registre axiale pare mai puţin mare în apropierea centrului. Această asimetrie perceptivă pare să aibă o cauză fiziologică legată de diferenţa funcţiunilor emisferelor cerebrale din creier. Emisfera dreaptă favorizează în mod normal perceperea organizării din moment ce prin acţiunea optică a cristalinelor informaţia din partea stângă este proiectată pe partea dreaptă a creierului, este posibil ca partea stângă a câmpului vizual să fie favorizată, să fie percepută ca fiind mai grea, mai importantă, mai „centrală“ în anumite privinţe.[3]

PRIVIND ÎN ADÂNCIME

Când opera de artă subsumează a treia dimensiune spaţială, fie fizic, fie doar perceptiv, privitorul este supus unor influenţe care trebuie menţionate aici.

Pentru a sugera adâncimea unui peisaj, de exemplu, pictura trebuie să depăşească caracterul plat al pânzei. Dacă, cu toate acestea, efectul de adâncime al picturilor poate fi convingător, faptul se datorează în parte dinamismului privirii observatorului. Deoarece vectorul privirii întâlneşte planul picturii perpendicular, el se străduieşte să continue în aceeaşi direcţie pentru a străbate astfel dimensiunea adâncimii. Privirea conferă compoziţiei picturale o axă suplimentară, care întăreşte orice vector orientat înspre adâncime, oferit chiar de compoziţie, de exemplu, de perspectiva centrală. Ceea ce înseamnă că doar uitându-se la o pictură privitorul înzestrează structura operei cu o mai accentuată adâncime decât posedă ea însăşi.

Deşi această penetrare vizuală susţine efectul adâncimii picturii în general, direcţia ortogonală, specifică privirii contemplatorului nu are nevoie să se pună de acord cu organizarea spaţială a operei de artă. Când principala axă a unei picturi coincide cu direcţia vizuală a privitorului, ca de exemplu, în cazul operei lui Dieric Bouts – *Cina cea de taină* (vezi IL. 81) – se instituie o circulaţie bidirecţională nemijlocită între privitor şi tablou. Privirea alunecă nestânjenită prin spaţiul pictural şi dimpotrivă spaţiul reprezentat continuă dincolo de ramă, antrenându-l pe privitor în prelungirile sale. Cu toate acestea, în alte situaţii, axa spaţiului pictural este oblică. De exemplu, în pictura japoneză tradiţională (vezi IL. 77), întâlnirea apare sub un unghi ascuţit nu numai de-a lungul planului pământului, ci şi de deasupra.

Perspectivele oblice reprezintă un nivel de complexitate mai mare decât cele ortogonale. Ele creează un dezacord structural între cei doi centri dinamici, lumea privitorului şi lumea reprezentată. O astfel de contradicţie poate fi percepută în două feluri. Dacă predomină structura spaţială a imaginii, privitorul se percepe pe sine ca aflându-se în dezacord cu situaţia cu care se confruntă. Acest lucru se întâlneşte curent în arhitectură, atunci când un privitor ce stă în picioare – de exemplu într-o cameră dreptunghiulară – stă cu faţa

în direcţia indicată de săgeata plină din figura 15 a. Disonanţa creează o tensiune care se atenuează în momentul schimbării poziţiei privitorului, pentru a se conforma uneia din axele structurale ale camerei. În principiu însă, mai este posibil ca, deplin concentrat în

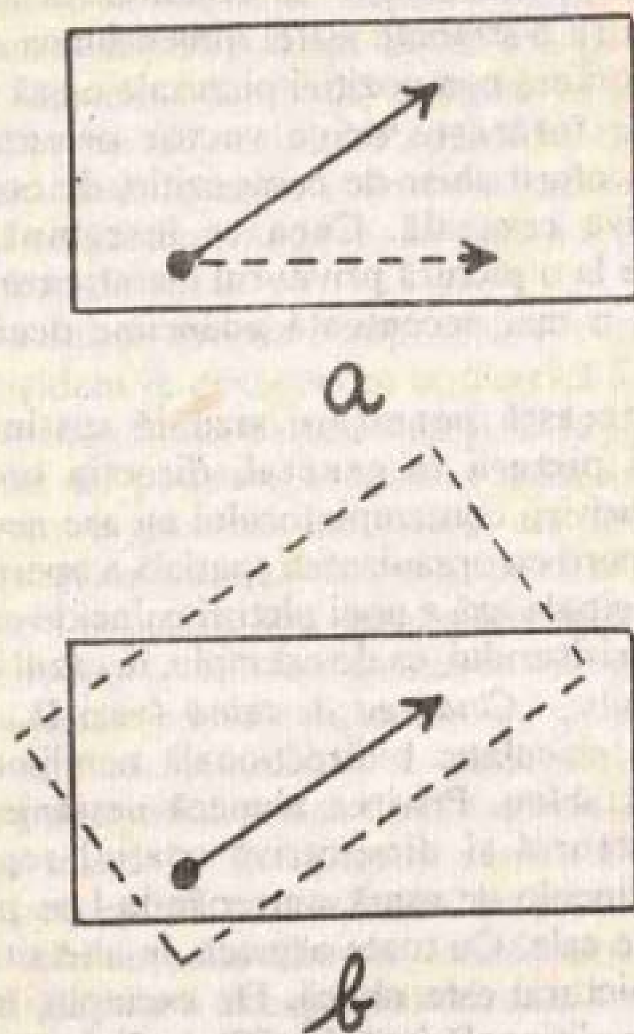


Fig. 15.

sine însuşi, cineva să persevereze pe linia propriei orientări care să fie axa centrală a reprezentării, astfel încât camera să iasă din cadru, aşa cum indică fig. 15 b.

Când o astfel de situaţie apare în timpul contemplării unei picturi, privitorul poate încerca să se uite la ea pieziş; procedând însă astfel distorsionează imaginea compoziţiei. În schimb, conflictul ar fi acceptat ca un aspect valoros al enunţului artistic. Ce vedem când ne uităm la unul din studiile de balet ale lui

Degas, desfăşurându-se pieziş în pictură? Cel mai adesea, o astfel de viziune este interpretată ca o manifestare a subiectivismului: autorul prezintă lumea din punctul de vedere specific al individului. Centrul structurii de referinţă se află în privitor. Putem însă susţine şi poziţia contrară. Wolfgang Kemp, într-un eseu despre perspectivă în fotografie, afirma că „segmentul aparent subiectiv al realităţii poate fi de asemenea interpretat ca triumful naturii asupra intenţiei formative umane. Atotputernicia artistului autoritar pare să fi dispărut. Restricţia dată de unghiul vizual, sugerând continuitatea realităţii dincolo de pictură suplineşte limitarea ingenioasă şi construcţia de obiecte în scopul imaginii. Asemenea picturi presupun existenţa unei realităţi care nu are nevoie să fie construită şi organizată, ea există pur şi simplu, ca atare poate fi descrisă." Văzută astfel, perspectiva oblică indică autonomia lumii externe, la structurile căreia vizitatorul trebuie să se adapteze în abordarea sa. Oricare ar fi calea aleasă comparativ cu accesul lesnicios la spaţiul ortogonal, artistul depistează o alienare. Intrarea în lume pune probleme.

În sens general, aceste exemple vor clarifica faptul că interacţiunea centrilor dinamici ce alcătuiesc compoziţia vizuală nu se limitează la vectorii generaţi de opera însăşi. Privitorul participă la această interacţiune prin felul său de înţelegere a lucrurilor, ca puternic centru printre alţii.

Inutil să repetăm că atunci când se ajunge la experienţa umană deplină a unei anume persoane în contact cu opera de artă, ceea ce opera oferă depăşeşte cu mult compoziţia pur formală. Mesajul deplin al operei este receptat de către individualităţi la fel de bogate ca atitudini, amintiri şi dorinţe, care complică răspunsurile oricărei persoane reale date. O discutare mai completă a interrelaţiei dintre privitor şi artefact ar avea de-a face cu acest aspect lărgit al problemei, ceea ce depăşeşte scopul studiului de faţă.

Capitolul IV
LIMITE ŞI ÎNCADRĂRI

Există două tipuri fundamentale de orientare a sinelui în spaţiul nelimitat. Pentru a le denumi vom folosi termenii introduşi de arhitectul Kevin Lynch. Modul cel mai elementar este ceea ce Lynch numeşte stabilirea unui punct de referinţă, un centru faţă de care pot fi raportate alte locuri din mediul înconjurător. Ceva mai sofisticată este definiţia locului ca îngrădire, pe acesta Lynch numindu-l district. Aşadar, lumea ar putea fi constituită în esenţă, fie din centri şi reţeaua de relaţii dintre ei, fie din arii restrânse, delimitând spaţiul real. Pentru scopul nostru compoziţional ne vom referi la ambele.

ÎNGRĂDIRILE ÎMPRĂŞTIE ENERGIA

Cele două procedee constituie înainte de toate instrumente ordonatoare şi orientative. Ele folosesc pentru a indica ce locuri sunt, unde sunt şi cum se raportează unul la celălalt. Încă de o mai mare importanţă este necesitatea de a le considera baze ale acţiunii dinamice. Din punct de vedere dinamic, un turn aşezat pe un câmp gol sau o vază de ceramică pe o masă alcătuiesc centri ai energiei vizuale ce-şi trimit vectorii în toate direcţiile şi prin urmare se înconjoară de un câmp încărcat cu tensiune care se întinde şi se pierde gradat în spaţiul gol înconjurător. O atare organizare

centrică este ceea ce un fizician ar numi un sistem deschis.

O îngrădire ca ansamblu se comportă aidoma unui astfel de sistem centric. Ca şi turnul sau vaza, el îşi împrăştie energia în mediul înconjurător. Dar limitele unei îngrădiri – pereţii unui turn sau vaze, la urma urmelor constituie şi ei îngrădiri – sunt centri de energie în deplinătatea cuvântului. Marginea unei rame este lineară, desigur, dar centrii de energie pot lua orice formă. Fiecare dintre limitele care determină îngrădirea se compune, în termenii noştri, dintr-o combinaţie de extensii centrice şi excentrice. Sunt generate câmpuri tensionale care se ating prin învecinare externă şi internă, iar aceste câmpuri diminuează ca putere o dată cu creşterea distanţei. Laolaltă marginile creează, prin inducţie, un centru în miezul îngrădirii, care devine focar de energie de sine stătător şi organizează spaţiul din suprafaţa închisă. Îngrădirea formează un sistem închis, care luat ca întreg se comportă asemenea unui centru de energie.

Din moment ce orice obiectiv vizual, fie el un petic de pictură sau o clădire, reprezintă un sistem centric din care un câmp vectorial se revarsă jur-împrejur, este necesar un spaţiu suficient pentru a conferi acestei energii atâta libertate de joc câtă are nevoie. Când o clădire este împrejmuită de un alt ansamblu arhitectonic clădirea însăşi este compromisă din lipsă de aer.[1] Acelaşi lucru rămâne adevărat pentru orice aşezare în spaţiu a obiectelor, de exemplu, pentru aranjamentul picturilor pe un perete. Sculptura nu mai puţin poate fi foarte serios afectată atunci când câmpul său de acţiune este blocat.

MODIFICĂRI ALE ORDINII

După cum vom vedea, în mod similar, o compoziţie poate fi amplificată, modificată sau distorsionată de alte obiecte văzute în relaţie cu ea. Aceasta creează o ciudată problemă atunci când astfel de obiecte ex-

terne nu sunt prezente fizic, ci doar indicate de subiectul unei opere. Un exemplu grăitor este figura în marmură a lui *Moise* de Michelangelo (IL. 12), un puternic centru de energie. Devierea capului de la simetria frontală a figurii şi concentrarea aprigă a privirii introduc un vector oblic care se mişcă spre exterior precum raza unui far. Dacă privitorul doreşte să găsească o motivaţie a mâniei legiuitorului, el se poate referi la mulţimea israeliţilor care adoră viţelul de aur. Chiar dacă Michelangelo a avut în minte acest episod biblic, ar fi o greşeală ca privitorul să încerce să „completeze" compoziţia făcând apel la gloata „absentă", îndepărtată din imaginaţia sa. O astfel de încercare de completare ar distorsiona fatalmente înţelesul sculpturii, făcând din figura lui Moise unul din cei doi centri rivali ai compoziţiei, oscilând în jurul unui al treilea centru, localizat undeva pe pavimentul bisericii San Pietro in Vincoli. Figura ar dobândi astfel o latură interioară şi una exterioară – una în faţa scenei din stânga lui Moise şi cealaltă orientată înspre latura opusă. O astfel de viziune s-ar interfera cu caracterul frontal, esenţial simetric al figurii, menit să domine opera. Frontalitatea imanentă este întru totul modificată de întoarcerea capului. Dacă însă direcţia privirii lui Moise devine axa excentrică dominantă a figurii, compoziţia devine de neînţeles.

Sculptura este un centru de vectori îndreptaţi spre exterior şi probabil şi al unora îndreptaţi spre interior, iar privitorul poate avea motivaţii oportune să coreleze aceşti vectori cu scopurile sau sursele externe. Dar centrii externi nu pot fi în nici un caz încorporaţi ca părţi ale operei înseşi, fără o răsturnare fatală a compoziţiei, adică a semnificaţiei operei. Nici un ţel exterior nu este de inclus în operă. Raza privirii este un vector care diminuează odată cu creşterea distanţei faţă de centru, iar săgeata compoziţională pe care o creează trebuie echilibrată în cadrul dinamicii figurii înseşi.

O referinţă la fel de eronată la imaginaţia privitorului se află în încercările de a determina localizarea



Fig. 16. (după Velázquez)

„reală" a cuplului regal din pictura lui Velázquez *Las Meninãs* (fig. 16). Aici interpretarea greşită derivă din presupunerea inexplicabilă că am privi o cameră din palatul regal de la Alcázar şi nu o pictură de Velázquez. Dacă ne-am uita la scena reală, ar fi potrivit să ne întrebăm unde se află ascuns cuplul regal a cărui imagine în miniatură apare oglindită pe peretele din spate. Mai mulţi comentatori au afirmat că pictorul se uita la rege şi regină în timp ce ei se aflau afară, în spaţiul fizic, alături de privitor. Alţii au încercat să arate că imaginea reflectată de oglindă constituie un

portret în lucru de-al pictorului. Aceste studii serioase au servit mai ales pentru a distrage privitorul de la datoria sa de a lua scena exact aşa cum a fost redată de artist.

Din moment ce însuşi marele pictor le-a surghiunit pe majestăţile lor într-o mică reflecţie pe fundalul picturii, cine suntem noi să dăm amploare în altă parte prezenţei lor? Într-o pictură ceea ce vedem contează. A ignora faptul învederat că figura principală a mesajului artistului este el însuşi la lucru, prezentându-se pe sine privitorului şi întorcând spatele regelui şi reginei, înseamnă a ignora structura şi semnificaţia compoziţiei. Aici, din nou, ca şi în cazul lui *Moise*, introducerea unui centru suplimentar, fie că este în spaţiul exterior picturii sau pe şevaletul din el, ar distruge total compoziţia avută în vedere ca şi semnificaţia acesteia.

Problema pe care am discutat-o aici se ridică ori de câte ori o figură sculptată sau pictată stabileşte un contact vizual cu privitorul. Chiar şi atunci când ea se află în privirea fermecătoare a unei icoane religioase sau a unei figuri renascentiste cochetând cu privitorul şi invitându-l să se alăture scenei, legătura vectorială îl ţintuieşte pe acesta din urmă nefăcându-l însă participant la acţiune, atâta timp cât imaginea este înţeleasă ca o operă de artă compusă şi nu ca o imagine reală.[2]

FUNCŢIUNILE RAMELOR

Sculpturile şi clădirile se mulţumesc să-şi împartă spaţiul fizic cu restul lumii atâta timp cât li se lasă destul spaţiu de joc pentru a-şi desfăşura propria lor dinamică. De ce atunci picturile, cel mai adesea, sunt înconjurate de rame care le despart de ceea ce le înconjoară? O raţiune este aceea că natura percepută a lucrurilor vizuale este puternic determinată de ceea ce le înconjoară, astfel încât atâta timp cât cele înconjurătoare rămân nedefinite, orice lucru anumit

putând fi subiectul unui număr inverificabil de semnificaţii, dependent de relaţiile cu alţi centri. O pasăre rămasă în cuib nu-i acelaşi lucru cu pasărea ce-şi are cuibul în copac; iar în timp ce copacul devine parte a peisajului, caracterele şi funcţiunile ponderilor vizuale se schimbă iarăşi. Un mic peisaj desprins din fundalul unui tablou şi mărit sub formă de pictură de sine stătătoare poate deveni irecognoscibil, ceea ce înseamnă că natura unui obiect poate fi definită numai în relaţie cu contextul în care este luată în considerare. Prin urmare, dacă lucrurile trebuie prezentate în context, aşa cum se întâmplă întotdeauna în pictură, spaţiul din jurul lor trebuie mărginit de o limită.

Rama defineşte tabloul ca pe o entitate închisă, un centru care îşi exercită efectele dinamice asupra celor înconjurătoare cât şi asupra propriului său câmp intern. Funcţia sa de îngrădire este invariabil exprimată atunci când forma este circulară. Rotunjimea, aşa cum o vom discuta în capitolul următor, destinează rama aproape exclusiv interiorului, iar în plus, separă încă mai deplin opera de exterior. Totuşi este mai frecventă concesia făcută coordonatelor gravitaţionale ale lumii exterioare, rama confirmă diferenţa dintre verticală şi orizontală, conferind forma unui dreptunghi sau pătrat şi astfel mergând paralel cu marginile interioarelor arhitectonice.

Simetria centrică este încă parţial păstrată, atâta timp cât cele patru laturi ale ramei se bucură de acelaşi tratament. Marginea de sus tinde în jos, către centru, marginea de jos împinge în sus, iar cele două margini laterale constrâng către interior; şi, ca la toate sistemele centrice, există încă o expansiune centrifugală în toate cele patru direcţii.

Chiar şi această ambiguitate este redusă când rama este tratată din punct de vedere gravitaţional ca un fel de construcţie trilitică, în care partea de sus se extinde transversal şi se sprijină pe cele două laturi. Rezultă o imagine ce devine explicită mai ales la tocurile geamurilor şi uşilor mai degrabă decât la ramele tablourilor, pentru că primele sunt mai direct legate de clă-

portret în lucru de-al pictorului. Aceste studii serioase au servit mai ales pentru a distrage privitorul de la datoria sa de a lua scena exact aşa cum a fost redată de artist.

Din moment ce însuşi marele pictor le-a surghiunit pe majestăţile lor într-o mică reflecţie pe fundalul picturii, cine suntem noi să dăm amploare în altă parte prezenţei lor? Într-o pictură ceea ce vedem contează. A ignora faptul învederat că figura principală a mesajului artistului este el însuşi la lucru, prezentându-se pe sine privitorului şi întorcând spatele regelui şi reginei, înseamnă a ignora structura şi semnificaţia compoziţiei. Aici, din nou, ca şi în cazul lui *Moise*, introducerea unui centru suplimentar, fie că este în spaţiul exterior picturii sau pe şevaletul din el, ar distruge total compoziţia avută în vedere ca şi semnificaţia acesteia.

Problema pe care am discutat-o aici se ridică ori de câte ori o figură sculptată sau pictată stabileşte un contact vizual cu privitorul. Chiar şi atunci când ea se află în privirea fermecătoare a unei icoane religioase sau a unei figuri renascentiste cochetând cu privitorul şi invitându-l să se alăture scenei, legătura vectorială îl ţintuieşte pe acesta din urmă nefăcându-l însă participant la acţiune, atâta timp cât imaginea este înţeleasă ca o operă de artă compusă şi nu ca o imagine reală.[2]

FUNCŢIUNILE RAMELOR

Sculpturile şi clădirile se mulţumesc să-şi împartă spaţiul fizic cu restul lumii atâta timp cât li se lasă destul spaţiu de joc pentru a-şi desfăşura propria lor dinamică. De ce atunci picturile, cel mai adesea, sunt înconjurate de rame care le despart de ceea ce le înconjoară? O raţiune este aceea că natura percepută a lucrurilor vizuale este puternic determinată de ceea ce le înconjoară, astfel încât atâta timp cât cele înconjurătoare rămân nedefinite, orice lucru anumit

putând fi subiectul unui număr inverificabil de semnificaţii, dependent de relaţiile cu alţi centri. O pasăre rămasă în cuib nu-i acelaşi lucru cu pasărea ce-şi are cuibul în copac; iar în timp ce copacul devine parte a peisajului, caracterele şi funcţiunile ponderilor vizuale se schimbă iarăşi. Un mic peisaj desprins din fundalul unui tablou şi mărit sub formă de pictură de sine stătătoare poate deveni irecognoscibil, ceea ce înseamnă că natura unui obiect poate fi definită numai în relaţie cu contextul în care este luată în considerare. Prin urmare, dacă lucrurile trebuie prezentate în context, aşa cum se întâmplă întotdeauna în pictură, spaţiul din jurul lor trebuie mărginit de o limită.

Rama defineşte tabloul ca pe o entitate închisă, un centru care îşi exercită efectele dinamice asupra celor înconjurătoare cât şi asupra propriului său câmp intern. Funcţia sa de îngrădire este invariabil exprimată atunci când forma este circulară. Rotunjimea, aşa cum o vom discuta în capitolul următor, destinează rama aproape exclusiv interiorului, iar în plus, separă încă mai deplin opera de exterior. Totuşi este mai frecventă concesia făcută coordonatelor gravitaţionale ale lumii exterioare, rama confirmă diferenţa dintre verticală şi orizontală, conferind forma unui dreptunghi sau pătrat şi astfel mergând paralel cu marginile interioarelor arhitectonice.

Simetria centrică este încă parţial păstrată, atâta timp cât cele patru laturi ale ramei se bucură de acelaşi tratament. Marginea de sus tinde în jos, către centru, marginea de jos împinge în sus, iar cele două margini laterale constrâng către interior; şi, ca la toate sistemele centrice, există încă o expansiune centrifugală în toate cele patru direcţii.

Chiar şi această ambiguitate este redusă când rama este tratată din punct de vedere gravitaţional ca un fel de construcţie trilitică, în care partea de sus se extinde transversal şi se sprijină pe cele două laturi. Rezultă o imagine ce devine explicită mai ales la tocurile geamurilor şi uşilor mai degrabă decât la ramele tablourilor, pentru că primele sunt mai direct legate de clă-

direa din jur decât ultimele. Partea superioară poate căpăta relief printr-o boltă sau cornişă în vreme ce marginile subliniază verticalitatea cu ajutorul colonetelor, partea de jos devenind bază sau suport (fig. 17). Cel mai convenabil formatului vertical, un astfel de geam sau uşă este simetric în raport cu o axă verticală şi diminuează rolul echilibrului în jurul punctului central. Aplicat picturii, acest model sugerează o puternică dinamică verticală. Compoziţional, aici avem de-a face cu rame în care vectorul excentric al gravitaţiei domină cu forţă centricitatea obiectului pictural însuşi.

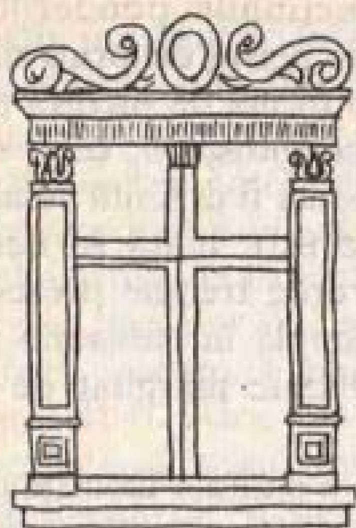


Fig. 17.

Există un al doilea motiv pentru înrămarea tablourilor: o ramă separă o imagine de ceea ce se află în jur, pentru a indica că există o lume în sine. Într-adevăr, pictura este destinată adeseori spre a fi o reprezentare detaşată a lumii şi nu o parte a ei. Încadrarea imaginii este totuşi o invenţie târzie, denotând o dezvoltare sofisticată. Originar, imaginile erau pur şi simplu adăugate lumii ca o înfrumuseţare sau drept comentariu, aşa cum sunt graffiti-urile de pe ziduri. Despre astfel de adaosuri nu putem însă spune că ar fi compuse; ele nu se supun decât centricităţii proprii. Un animal pictat pe peretele unei peşteri preistorice nu se află în nici un fel de raportare faţă de ceea ce ocupă spaţiul înconjurător, deşi, într-un sens pur vizual, artistul paleolitic poate arăta o oarecare sensibilitate în distribuirea formelor pe o suprafaţă. În pofida tuturor intersectărilor şi suprapunerilor, artistul pare să se concentreze asupra unui singur animal, rupt de context. Dar de îndată ce arta îl arată pe om în lumea sa, trebuie să-l şi situeze în spaţiu, iar pentru

aceasta este aproape indispensabilă o delimitare precisă.

Chiar şi picturile murale au nevoie de graniţe bine stabilite. Aceasta nu înseamnă că ele sunt independente de ceea ce le înconjoară. Dimpotrivă, picturile murale concepute şi realizate pentru un loc anume dintr-un imobil nu pot fi privite corect prin izolare. De exemplu, lungile mozaicuri în friză de pe pereţii navei de la Sant'Apollinare Nuovo din Ravenna, derulând procesiunea fecioarelor şi martirilor, trebuie privite ca factori complementari, aşezaţi faţă în faţă şi îndreptaţi către altarul bisericii. Ele sunt într-adevăr elemente ale unei opere de artă mai mari şi mai cuprinzătoare, şi anume interiorul clădirii în totalitatea sa.

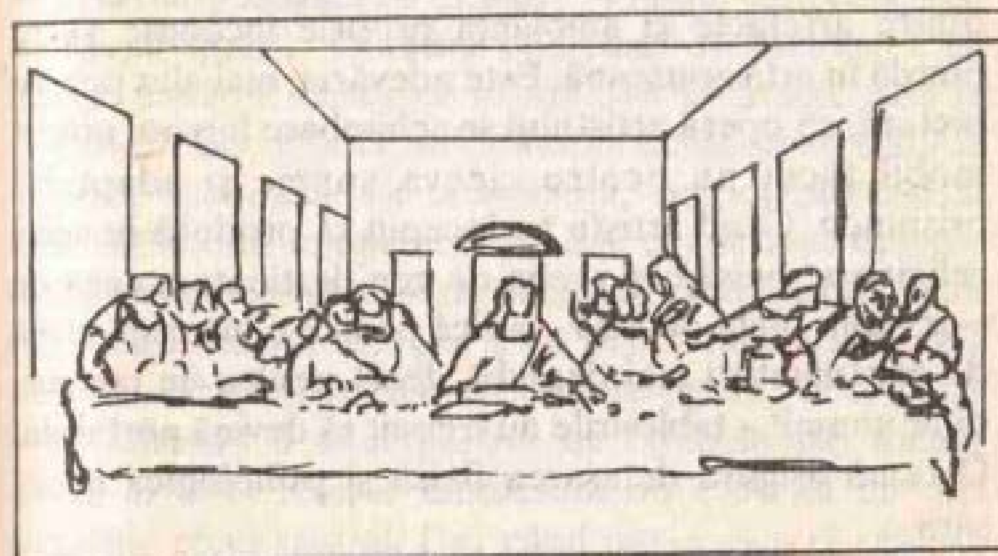


Fig. 18. (după Leonardo).

Numai atunci când o operă ocupă o poziţie centrală în contextul său spaţial mai larg ea poate fi într-adevăr suficientă sieşi şi în acelaşi timp o componentă integrală a întregului decor. *Cina cea de taină* a lui Leonardo (fig. 18) este o compoziţie completă. Pe peretele principal al refectoriului alungit de la mănăstirea Santa Maria delle Grazie, pictura murală îndeplineşte rolul de centru care încununează structura interioară; sun-

tem însă la fel de justificaţi să socotim camera doar o amplificare a picturii. Compoziţia centrică rămâne esenţial aceeaşi atunci când este privită separat. Nu acelaşi lucru am putea spune, de exemplu, despre pictura lui Picasso *Guernica* (vezi IL. 49), deoarece axa principală a spaţiului pentru care a fost destinată pictura merge paralel cu principala sa axă excentrică. Vizitatorii pătrunzând în pavilionul spaniol de la Expoziţia internaţională de la Paris din 1937 se deplasau de-a lungul picturii, întărind astfel mişcarea laterală de la dreapta spre figura taurului din stânga. Ceea ce înseamnă că echilibrul dintre vectorii centrici şi excentrici ai compoziţiei era de fapt altul decât ceea ce se vedea atunci când pictura este privită frontal sau într-un spaţiu oarecare.

În jurul secolului al XV-lea, lăgătura organică dintre artefacte şi ambianţa proprie începuse să se piardă în arta apuseană. Este adevărat, mai ales pentru pictură, că opera artistului se schimbase într-un obiect mobil făcut nu pentru cineva anume şi adaptabil orişiunde. Când artiştii au început să producă imagini religioase, peisaje şi scene de gen destinate a ceea ce s-ar numi piaţa de artă – adică pentru o întreagă clasă de consumatori mai degrabă decât pentru un comanditar anumit – tablourile au trebuit să devină portabile. O ramă asigura detaşarea fizică şi psihologică necesară.

SPAŢIU DELIMITAT, NU TOCMAI ÎNCHIS

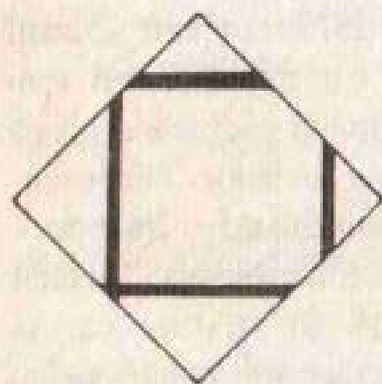
O funcţiune principală a unui spaţiu definit este că el îşi creează propriul său centru. Acţiunea combinată a vectorilor proveniţi din îngrădirea lineară spre interior are ca rezultat stabilirea centrului de echilibru care coincide mai mult sau mai puţin cu centrul geometric al unui tablou dreptunghiular sau circular. E.H. Gombrich scria: „Rama sau bordura delimitează câmpul de forţe cu gradienţii semnificaţiei crescând

către centru. Atât de puternic este acest sentiment al unui efort organizatoric, încât luăm ca atare faptul că elementele structurii sunt toate orientate către centrul lor comun. Cu alte cuvinte, câmpul de forţe îşi creează propriul său câmp gravitaţional."[3] Centrul este indispensabil, fie că este marcat explicit, fie că nu, pentru că el serveşte întregii compoziţii ca punct central în jurul căruia îşi află organizarea. Din moment ce delimitarea spaţială este o condiţie indispensabilă în cazul unei astfel de organizări, devine necesar să discutăm aici caracterul curios, bivalent al limitelor spaţiale în unele stiluri ale picturii.

De îndată ce cineva desenează chiar şi cea mai simplă formă pe o foaie de hârtie, golul capătă funcţiune spaţială distinctă; devine „fondul" în faţa căruia se află forma desenată ca „figură". Fondul este continuu dinapoia figurii. O ramă operează de asemenea ca figură, dacă tot ce îi este substanţial şi caracteristic se impune fizic, ceea ce se întâmplă adeseori în tradiţia noastră apuseană. În consecinţă, spaţiul pictural al unui tablou nu se opreşte la ramă, ci continuă dincolo de aceasta, ceea ce nu-i de prea mare importanţă atâta timp cât fundalul este gol şi nu penetrează adâncimea dincolo de simpla distincţie fond-figură. Nici chiar foiţa albastră a unui portret de Holbein sau fondul auriu al unei icoane medievale nu exercită un mai puternic efect spaţial. Dar când într-o pictură realistă de Renaştere pictura dă în vileag o lume tridimensională ţinând adânc în spaţiu şi sugerând o întindere similară în toate patru părţile, este nevoie de o ramă solidă pentru a servi ca fereastră în spatele căreia lumea să continue. Cât de indispensabilă este rama unei astfel de picturi ne dăm seama dacă privim reproducerea unei picturi imprimate pe hârtie albă. Acolo pictura se comportă asemenea unei figuri aşezate deasupra fondului alb, ceea ce creează o opoziţie vizuală stranie către margini. Spaţiul pictat este obligat să continue dar se decupează prin propriile-i contururi, delimitându-se astfel ca suprafaţă plană.

Când *Alăptarea lui Jupiter* de Poussin (IL. 13) este văzută în condiții optime, nu suferă o asemenea frustrare. Ea pare să se continue dincolo de ramă, în toate direcțiile. Chiar și așa, compoziția este remarcabil imperturbabilă. Trunchiul greu al copacului este situat în centrul scenei, nu oriunde în sălbăticia de pe Muntele Ida. Episodul copilului hrănit de capră e în mod clar în focarul acțiunii care slăbește o dată cu creșterea distanței față de centru. În acest caz, ce determină compoziția să acționeze într-un spațiu în esență închis?

Răspunsul constă în faptul că, deși scena lui Poussin se continuă dincolo de ramă, ea nu face acest lucru într-adevăr cu deplinătatea pe care o are în pictură. Trunchiul robust al copacului nu se continuă la vârf cu frunze și nici peisajul nu se întinde pe lateral cu mai multă vegetație, stânci și eventual cu animale. Avem de-a face mai degrabă cu o structură centrică tipică, răspândindu-se în toate direcțiile atunci când puterea articulatorie a centrului încetează. Spațiul se extinde întrucâtva dincolo de ramă, obiectele însă n-ar putea adăuga nimic la ceea ce este deja dat. Compoziția funcționează în felul în care ne arată figura 6, constituind un sistem centric deschis, iradiind în toate direcțiile și dominat de o grilă excentrică determinată de ramă și reluată vectorial pretutindeni în pictură.


Fig. 19. (după Mondrian)

Forța spațială a unui fundal de a se continua dincolo de rama tabloului este totuși slabă, pur și simplu deoarece spațiul plan abia își are o structură proprie. Puterea structurii unui obiect dat este decisă de abilitatea sa de a se completa perceptiv atunci când apare doar fragmentar. În exemplul din figura 19, luat din Mondrian, pătratul prezentat incomplet are încă o structură globală de o mare coerență. Se redă suficient

din el și este susținut de orientarea sa verticală și orizontală. În asemenea condiții, se distinge un pătrat complet, dar parțial acoperit, cu ponderea compozițională a centrului său nu tocmai afectată.

Comparați aceasta cu efectul neplăcut al capului fără profil dintr-o pictură de Toulouse-Lautrec (fig. 20). Aici, de asemenea, ponderea principală a obiectului este bine determinată în spațiul compozițional, dar structura obiectului este incapabilă să recupereze secțiunea acoperită. Efectul decurgător este acela al unei amputări care trebuie anulată, privirea spectatorului fiind forțată să pătrundă spațiul acoperit pentru căutarea părții faciale lipsă. Pictorul insistă asupra caracterului incomplet al imaginii oferite prin fereastra ramei sale, mutând o parte din greutatea compozițională în spațiul exterior.


Fig. 20. (după Toulouse-Lautrec)

Observați că efectul este atât de violent nu numai pentru că știm că fața este o parte indispensabilă a capului. Cunoașterea însăși ar necesita completarea dacă rotunjimea capului n-ar suscita fundamente pur formale. Dacă, de exemplu, rama secționează brațul unei mâini, efectul poate fi la fel de neplăcut, dar necesitatea de completare ar fi mai puțin stringentă deoarece mâna posedă îndeajunsă integritate ca formă de sine stătătoare pentru a nu fi neapărat necesară forma brațului. Nu există membre imaginare în percepția vizuală.[4]

Când nu prea cunoaștem cum trebuie să arate un obiect, caracterul incomplet din punct de vedere formal poate fi suficient pentru a crea un centru exterior cu o pondere compozițională puternică (fig. 21). Pe de altă parte, contribuția adusă de cunoștințele privitorului asupra subiectului nu poate fi ignorată. O figură așezată, tăiată de ramă sub genunchi, nu se comportă în întregime precum o masă de aceeași formă și

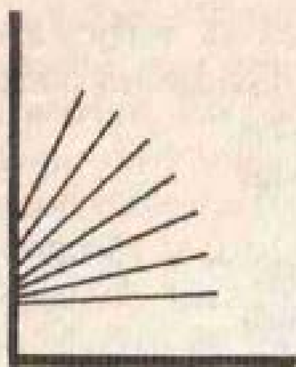


Fig. 21.

culoare, dintr-o pictură abstractă. Este adevărat că în ambele situaţii forma va fi privită ca şi cum s-ar continua dincolo de ramă, după cum tot atât de adevărat este că figura nu va fi înzestrată şi cu picioare. Dar cunoaşterea vizuală că o figură umană se continuă şi mai jos de genunchi, echivalează cu deplasarea centrului de gravitate al figurii din tablou în afara ramei. Centrul se va situa mai jos decât ar fi doar pentru partea vizibilă a figurii autonome.

Efectul compoziţional al obiectelor incomplete vizual poate fi formulat în sfârşit: echilibrarea ponderilor în cadrul picturii nu depinde doar de întinderea pur cantitativă a suprafeţelor aflate în interiorul ramei, ci mai degrabă de greutatea şi localizarea centrilor furnizaţi de obiectele pictate. Când principala greutate a unui obiect se înscrie în limitele ramei, contează prea puţin dacă părţile periferice devin invizibile. Dacă, totuşi, părţile date ale unui obiect sugerează convingător un centru în exteriorul ramei, respectivul, deşi nevăzut, va participa cu ponderea sa şi localizarea sa la jocul forţelor compoziţionale.

FORMATE RECTANGULARE

Formatul şi orientarea spaţială a ramei sunt determinate de natura picturii, la rândul lor influenţând structura picturii. Ştim deja că o ramă circulară sprijină mai puternic centricitatea unei compoziţii şi accentuează ceea ce se petrece în mijloc. Aceasta cuprinde şi forme simetrice mai complexe din punct de vedere centric cum ar fi ramele cvadrilobe din anumite reliefuri gotice sau renascentiste (fig. 22). O ramă dreptunghiulară face ca axele excentrice să domine astfel privilegiind intrările şi ieşirile cu ţintă precizată. Într-o

pictură de gen, un peisaj sau o scenă cu multiple personaje va fi în mod normal necesară o extensie orizon-



Fig. 22.

tală, în timp ce un portret în întregime sau o cascadă vor suscita verticalitatea. Formatul pe înălţime accentuează verticalitatea picturii. El face ca figura reprezentată să pară mai înaltă, iar cascada mai strâmtă şi alungită. Într-un peisaj de format orizontal, cascada ar pierde din baza sa intensivă, ar căpăta însă un accent specific prin contrastul oferit lui de orizontalitatea scenei ca întreg.

Vectorii compoziţionali ai unei picturi pot influenţa felul în care sunt percepute proporţiile ramei sale. Această influenţă poate justifica diferenţele pe care G.Th. Fechner le-a descoperit experimental, printre preferinţele oamenilor pentru anumite proporţii de dreptunghiuri şi proporţiile pe care artiştii le-au preferat pentru ramele lor. Când Fechner a prezentat observatorilor dreptunghiuri de proporţii diferite (tăiate din placaj alb şi puse pe o masă neagră), el a descoperit că ei aveau tendinţa să prefere proporţiile ce se apropiau de cele ale secţiunii de aur pe care el le-a reprezentat cu raportul 34 : 21. Dar în cursul investigaţiei, a descoperit că alte proporţii erau folosite mai frecvent pentru ramele tablourilor din muzee. Pentru

tablourile verticale raportul preferat era 5 : 4, pentru cele orizontale 4 : 3. Ceea ce înseamnă că ramele preferate erau mai compacte decât secţiunea de aur, cele verticale în mai mare măsură decât cele orizontale. Aceste preferinţe pot reflecta pur şi simplu cerinţele compoziţiei, ele însă mai pot indica şi faptul că atunci când un dreptunghi presupune o schemă care accentuează anumite tendinţe vectoriale, el ia proporţii diferite. În asemenea condiţii dreptunghiul bine proporţionat altfel al secţiunii de aur poate apărea drept

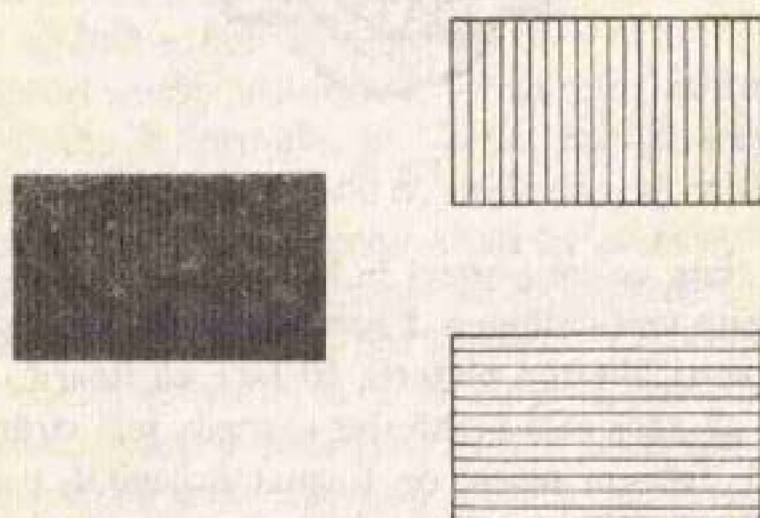


Fig. 23.

dezechilibrat. În figura 23 dreptunghiul 34:21 este supus la două tensiuni diferit direcţionate.

O problemă asemănătoare o suscită interioarele arhitecturale. Zidurile unei camere pot fi denumite rama acesteia. Dacă o cameră este cilindrică – ca de exemplu holul interior al unui baptisteriu – centrul său devine de maximă importanţă. Acest lucru este valabil şi pentru camerele pătrate în care egalitatea axelor excentrice susţine centricitatea. O cameră dreptunghiulară va accentua excentricitatea, având într-un fel conotaţiile unui coridor. Asta va face ca o masă să pară mai lungă sau mai scurtă, depinzând de felul în care este plasată (fig. 24). Ea va mai da mesei impresia fie

de conformare la fluxul acţiunii din cameră fie de acţionare asemenea unui contraagent. Aici, din nou,

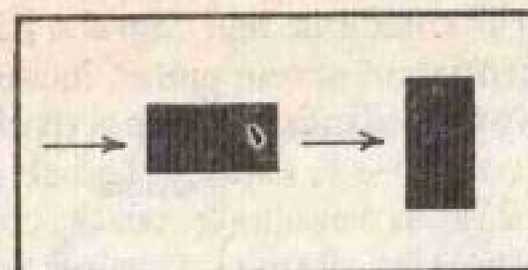


Fig. 24.

interiorul camerei poate influenţa proporţiile ei. Când Palladio a proiectat camerele sale conform unor proporţii elementare caracteristice armoniilor muzicale de bază, el şi-a bazat raţionamentul pe forme geometrice abstracte.[5] O atare formulă nu putea include efectul schimbător pe care îl induc modelele ce compun tavanele, pereţii şi pardoseala, ca şi aranjamentul mobilei. Poziţia surselor de lumină, distribuţia luminozităţii şi valorilor coloristice, amplasarea uşilor şi ferestrelor vor afecta şi ele aparenţa perceptibilă a proporţiilor de bază ale unei camere.

Ambiguitatea îngrădirilor dreptunghiulare a mai fost menţionată. Ele servesc centricitatea accentuând partea mediană, dar formează şi o grilă de vectori excentrici care se intersectează în alte unghiuri drepte. Dimensiunea în lungime a unei camere creează mai degrabă o simetrie axială decât una centrală. Axa spaţială introduce un factor temporar prin sugerarea mişcării direcţionate. Funcţia inegală a pereţilor este de asemenea subliniată. Pereţii mai scurţi servesc ca bază de plecare sau ca ţintă de care depinde direcţia mişcării în cameră, iar doi pereţi alungiţi

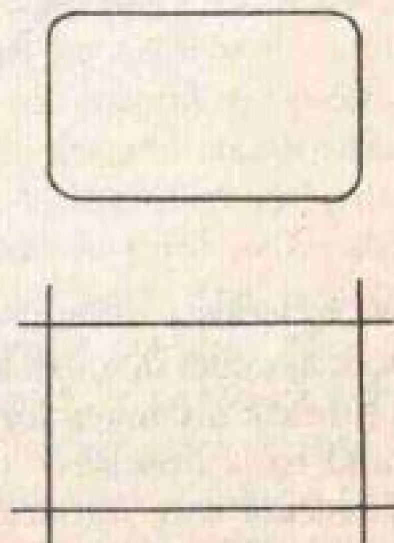


Fig. 25.

constituie patul lateral al unui canal. Diferenţa dintre cele două concepţii se reflectă şi în funcţia diferită şi caracteristicile perceptibile ale colţurilor. În versiunea centrică, colţurile constituie mai degrabă pauze în ceea ce defineşte esenţial un perete unitar, încingând camera asemenea unui cilindru. Respectivul punct de vedere asupra colţurilor se explică când ele sunt efectiv rotunjite (fig. 25). În versiunea axială, colţurile sunt intersecţii de vectori, fiecare tinzând în propria-i direcţie.

Forma dreptunghiulară a ramelor este suscitată şi suportată de coordonatele gravitaţionale ale spaţiului terestru. Într-o locuinţă ce-ar pluti în spaţiul cosmic această preferinţă n-ar mai avea sens. Pe pământ, atracţia gravitaţională determină felul în care agăţăm perpendicular tablourile. Verticalele şi orizontalele ramei formează „cadrul" orientării spaţiale a diferiţilor vectori centrici dinăuntrul compoziţiei. O înclinaţie

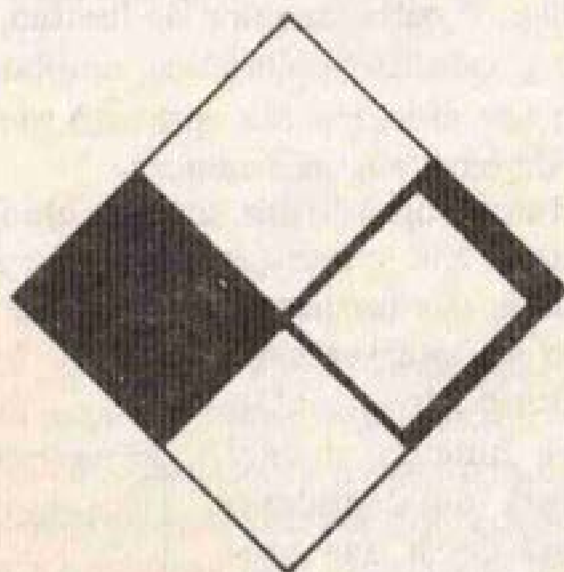


Fig. 26.

este îndeobşte definită vizual ca o deviere de la cadru, exact aşa cum în muzica diatonică tonurile unei melodii datorează dinamica lor abaterii de la nota dominantă. Când baza lipseşte – de exemplu, când o pictură de Mondrian este întoarsă la 45° (fig. 26) – stabilitatea apare slăbită. Uneori Mondrian a făcut uz de orientarea romboidală a ramei (fig. 27 şi vezi fig. 19), dar apoi el a mutat coordonatele gravitaţionale în interior.

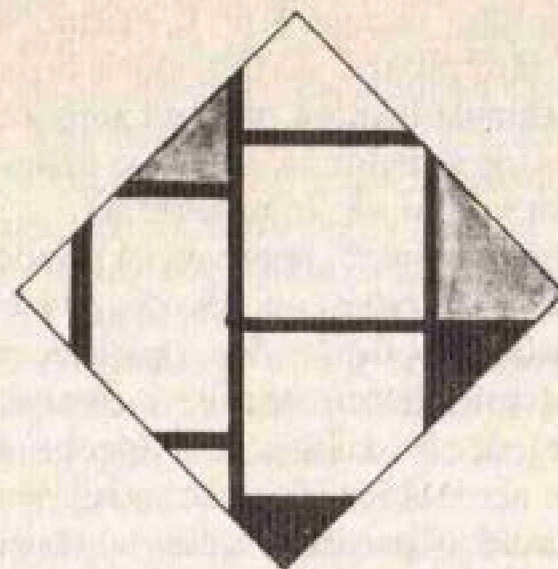


Fig. 27. (după Mondrian)

Compoziţia creează un schelet interior pentru deviaţiile făptuite de ramă. Precum corpul unei vertebrate, pictura este susţinută de o armătură.

SOLICITĂRI ASUPRA MIJLOCULUI

Cadrul constituie baza pe care se construieşte compoziţia unui tablou. Ea determină conţinutul şi limitele operei luată în sine. Rama goală îşi stabileşte propriul centru doar prin interacţiunea dinamică a celor patru laturi ale sale – un centru bazat pe echilibrul vizual, coincizând însă în linii mari, cu centrul geometric. Centrul ramei este nu mai puţin centrul compoziţiei, în sensul că toate ponderile formelor şi culorilor utilizate de pictor se echilibrează în jurul mijlocului. Este obligatoriu să se întâmple aşa? Este artistul obligat să-şi echilibreze compoziţia sau este liber să n-o facă? Răspunsul, cred, constă în aceea că echilibrarea este necesară pentru a împlini ceea ce susţine artistul. O compoziţie neechilibrată va apărea ca o mişcare întreruptă, o acţiune paralizată în încercarea

de a ajunge la o stare de repaus. Asemănătoare cu ceea ce muzicienii numesc o jumătate de cadenţă, o astfel de stare intermediară îl va face pe privitor să observe că soluţia necesară ar fi existat, dar că nu a fost dusă la îndeplinire. Astfel, dacă artistul doreşte ca opera sa să-şi transmită mesajul singură şi nu doar să-l stimuleze pe privitor să-şi facă o imagine proprie, compoziţia va trebui să fie echilibrată.

Aceasta nu înseamnă, negreşit, că ponderea vizuală este distribuită omogen pe pânză. Atari compoziţii omogene există într-adevăr, dar constituie excepţii. Cel mai adesea, tema operei necesită o ierarhie de centri, unii mai grei decât ceilalţi. Voi începe să explorez relaţia dintre această ierarhie şi centrul de echilibru al ramei, aruncând o privire asupra lucrării lui Claude Monet *Gara Saint-Lazare* (IL. 14). Compoziţia este echilibrată cu grijă în jurul mijlocului – o structură stabilă, accentuată de simetria acoperişului gării, al cărei vârf se află pe verticala centrală a pânzei. Adică centrul nu este dat ca un punct în mijloc, ci ca un vector excentric îndreptat în sus şi în jos. Verticala centrală este o contribuţie a ambelor sisteme compoziţionale: este centrică prin poziţia şi funcţia sa şi totodată excentrică prin întinderea vectorială în spaţiu. Vom întâlni astfel de axe centrale mereu.

Centricitatea compoziţiei este puternic pusă la încercare de masa dominantă a locomotivei întunecate din care se ridică fum către partea de sus a hangarului. Poziţia excentrică investeşte locomotiva cu o tensiune puternică, iar această deviaţie de la centrul de echilibru al picturii, împreună cu oblicitatea poziţiei sale şi subţierea perspectivală în formă de pană îi conferă o dinamică puternică. Tema tabloului este, bineînţeles, solicitarea impusă de acest colos din afara centrului asupra stabilităţii decorului.

Sper că înţelesul dublu al cuvântului „centru" nu va părea confuz dacă voi afirma că locomotiva lui Monet este al doilea centru foarte puternic al picturii, în ciuda poziţiei sale excentrice şi de fapt, chiar datorită acelei poziţii excentrice, deoarece deviaţia sa faţă de mijloc sporeşte tensiunea centrului său de energie prin ceea

ce am numit „efectul de elastic". Relaţia compoziţională dintre centrii dominanţi este ceea ce ne interesează aici.

De dragul argumentului ca atare să presupunem că Monet ar renunţa la echilibrul compoziţiei sale, mutând centrul din mijloc pe locomotiva care este la urma urmei cel mai important obiect din tablou. Ce s-ar întâmpla? Compoziţia ar apărea lipsită de finalitate. Locomotiva, nemaifiind ancorată în locul său de distribuţia echilibrată a tuturor greutăţilor, ar părea că doreşte să se mişte către centru şi astfel să stabilească echilibrul. Aceasta ar anula semnificaţia tabloului. Pierzându-şi excentricitatea, monstrul producător de fum al tehnologiei moderne nu ar mai deranja stabilitatea existenţei urbane instituite.

Un amestec similar s-ar produce dacă pictura lui Monet ar rămâne intactă, dar privitorul, convins de importanţa locomotivei, ar decide să se aşeze mai curând în faţa ei decât în faţa mijlocului pânzei. Din nou centrul compoziţiei s-ar muta spre dreapta. Acum locomotiva ar sta în locul său ca o masă statică, nemafiind animată de o poziţie excentrică.

Şi totuşi, în fapt, privitorul nu s-ar simţi liber să examineze această stare de lucruri. El ar fi incomodat de senzaţia că nu stă în locul potrivit. Pictura insistă pe coordonarea privitorului cu propria ei structură; corpul acestuia s-ar simţi în dezacord cu pictura înrămată ca obiect aşezat pe perete. El s-ar simţi stingherit, aşa cum se întâmplă atunci când suntem siliţi de împrejurări să ne uităm la un tablou pieziş. Privitorul ar mai simţi şi că nu a fost în stare să contemple corect compoziţia.

PERSPECTIVA CREEAZĂ UN CENTRU

Când un accent excentric devine esenţial pentru o compoziţie şi semnificaţia ei, trebuie să acceptăm excentricitatea acesteia, căci s-a creat o problemă pentru contemplarea unui tablou realizat în perspectivă centrică. Convergenţa liniilor de fugă generează unul dintre cei mai puternici centri compoziţionali, pentru

că vectorii săi traversează toate zonele tabloului. Punctul de fugă al unui astfel de sistem perspectival – mă limitez la o perspectivă cu punct unic de fugă – poate fi aşezat de artist oriunde îi place. Poate fi chiar şi în afara cadrului. Când privitorul se aşază în faţa tabloului nu se iscă nici un conflict, atâta timp cât punctul de fugă este plasat pe verticala centrală. Aşa se întâmplă uneori – de exemplu în felul în care este aşezată *Cina cea de taină* de Leonardo sau de Dieric Bouts (vezi fig. 18 şi IL. 81). Totuşi, adesea stabilitatea creată de coincidenţa a doi centri principali nu este avantajoasă pentru artist. În operele manieriste şi baroce mai ales, tensiunea izvorâtă dintr-un focar al perspectivei, localizat excentric, corespunde stilului perioadei.

Se creează astfel o problemă optică. Schema marginilor convergente este distorsionată de proiecţia optică atunci când privim oblic la centrul său, ceea ce se întâmplă cu orice formă oricare ar fi ea. Un simplu pătrat este proiectat ca o formă care seamănă cu un pătrat pe retina noastră, numai atunci când ne uităm la el „direct", adică atunci când direcţia privirii întâlneşte obiectul ortogonal. Altfel, imaginea optică a pătratului este distorsionată. Aceasta înseamnă că atunci când fixăm centrul unei picturi, toate formele din afara centrului par dezordonate. În practică, distorsiunile cu pricina trec aproape neobservate datorită unui mecanism de compensaţie cunoscut de psihologi drept constanţa formei perceptibile.

Toate acestea sunt valabile pentru structurile perspectivei centrale şi nu sunt sigur de ce în acest caz teoreticienii au acordat atât de mare atenţie distorsiunii optice faţă de aceea a oricărei alte forme. Ce se întâmplă însă când un purist care vrea să vadă „corect" o perspectivă îşi coboară ochii pe punctul în care s-ar fi aşezat un aparat fotografic, dacă ar fi produs proiecţia perspectivală pe care o vedem reprezentată în pictura lui Tintoretto, *Descoperirea corpului Sfântului Marcu* (IL. 15)? Punctul de fugă se află în mâna ridicată a sfântului, ceea ce înseamnă că dacă imaginea ar fi fost fotografiată, lentilele aparatului ar fi fost plasate la acel nivel, foarte aproape de marginea stângă. Direcţia privirii coincide cu axa loggiei, astfel că privitorul se află în acord spaţial cu arhitectura atunci când stă lângă marginea din stânga.

Localizarea se impune de la sine pentru că îl lasă pe privitor faţă în faţă cu protagonistul poveştii din poziţia avantajoasă a ceea ce am putea numi locul predilect – privilegiu obţinut totuşi la un preţ prea mare. Aşezându-l pe sfânt în centrul scenei, privitorul pierde elementul decisiv al distribuţiei; Tintoretto a aşezat figura principală departe de mijlocul tabloului şi de axa decorului arhitectural pentru a ilustra caracterul neaşteptat al apariţiei miraculoase a sfântului.

Acest ingenios procedeu compoziţional se dezvăluie privitorului atunci când el se aşază cum trebuie faţă de mijlocul tabloului.[6] Privind înainte, el are acum în faţă o privelişte oarecum neclară, undeva de-a lungul rândului sarcofagelor suspendate – un loc care reprezintă totuşi centrul compoziţional şi prin aceasta determină locul fiecărui element al tabloului ca fiind destul de departe sau de aproape de centru, deasupra sau dedesubtul lui. Problema este totuşi că peretele din dreapta al loggiei, care este oblic, apare aşa cum se vede din punctul de contemplare de lângă marginea stângă, deşi până acum privitorul s-a mişcat. Dacă s-ar fi mişcat într-un spaţiu fizic real, de la peretele din stânga către mijlocul loggiei, punctul de fugă, împreună cu toate marginile imaginii s-ar fi mişcat odată cu el, către centru. În cazul de faţă însă perspectiva a rămas imobilă, astfel încât acum există o contradicţie misterioasă între ziduri care nu mai sunt privite ca paralele ce converg în perspectivă. La fel de paradoxală este orientarea axei arhitectonice principale, care se deplasează pe direcţia privirii pe partea stângă dar se intersectează în punctul median. Privitorul are în faţă o imagine care nu poate fi obţinută niciodată în spaţiul fizic. Nimeni nu poate vreodată trece printr-o situaţie în care punctul de fugă al perspectivei să stea într-un singur loc, în timp ce privitorul mişcându-se către un alt punct fix vede din nou chiar aceeaşi pro-

iecţie a imaginii. Nimeni nu se poate detaşa de propria viziune.

În capitolul anterior am menţionat exemple în care direcţia privirii spectatorului intersectează axa principală a spaţiului vizual. Aceasta produce o situaţie în care privitorul ia cunoştinţă de o structură aflată în discordanţă faţă de a sa însăşi. Dar chiar şi aşa, în astfel de cazuri, ambele structuri aparţin aceluiaşi spaţiu continuu. În exemplul pe care tocmai l-am discutat discrepanţa creşte totuşi odată cu incompatibilitatea spaţială. Privitorul este făcut să vadă o lume pe care nu ar putea-o niciodată vedea în realitatea fizică.

În acest capitol am discutat cadrul din punct de vedere al structurii compoziţionale care îşi oferă propria centricitate şi propriile sale coordonate excentrice, în primul rând verticala şi orizontala în planul frontal. Această structură a trebuit discutată în relaţia sa cu compoziţia creată de artist în interiorul cadrului, o compoziţie care introduce proprii săi vectori centrici şi excentrici. Voi aplica acum această discuţie la două formate în care centricitatea este deosebit de puternică.

Capitolul V
TONDO ŞI PĂTRAT

Animatorii cei mai radicali ai compoziţiei centrice sunt îngrădirile rotunde – ramele circulare, discurile, volumele sferice. Asemenea structuri absolut simetrice sunt în întregime determinate de centrul lor median, transmiţând prin chiar această focalizare o dominantă inflexibilă. Simpla rotunjime refuză orice relaţie cu coordonatele excentrice ale spaţiului terestru. Deşi în ea sau prin ea însăşi nu indică nici o direcţie, ea încurajează mobilitatea: îşi află locul oriunde ca şi nicăieri.

FORME FLOTANTE

S-ar putea susţine că obiectele circulare şi sferice sunt intruşi privilegiaţi în mijlocul nostru. O minge atinge pământul printr-un singur vector excentric, chit că acel vector vertical nu se distinge printre ceilalţi în ceea ce priveşte structura centrică. Din moment ce are toate diametrele egale, nici unul nu poate fi ales în mod special.

Neavând nici unghiuri şi nici margini, obiectele rotunde nu indică vreo direcţie, neposedând nici puncte slabe. Prin urmare, rotunjimea este forma adecvată lucrurilor mobile. Roata a revoluţionat transportul prin rostogolirea ei liberă. Monedele, scuturile, oglinzile, bilele şi farfuriile sunt rotunde, astfel că se pot

mişca lin în spaţiu. Priviţi o miniatură franceză reprezentându-l pe Creator măsurând lumea (IL. 16). Neraportate la coordonatele ramei pe care este aşezat Creatorul, micul univers centric este închis şi nefixat de vreun loc anume *din* decor. El planează şi se poate deplasa jur-împrejur cu uşurinţă. Are un centru propriu din care compasul face măsurătorile. Se poate roti sau poate fi rotit fără a suferi vreo schimbare.

Neatârnarea spaţială a centricităţii pure este demonstrată cel mai izbitor de clădirile sferice, deoarece arhitectura sălăşluieşte în spaţiul fizic, fiind astfel foarte puternic legată de coordonatele verticalei şi orizontalei. Clădirile sferice reprezintă cea mai mare sfidare a gravităţii, în afara zborului. Balonul arhitectonic atinge solul într-un singur punct şi este gata să se desprindă. Prin independenţa sa faţă de regulile care guvernează activitatea terestră forma sferică este destinată clădirilor caracterizate de un oarecare nonconformism funcţional. Expoziţiile internaţionale, atât cea de la New York din 1939, cât şi cea de la Montreal din 1967, au prezentat structuri sferice în mod remarcabil şi adecvat, ţinând seama că atari pavilioane au menirea de a întruchipa afirmaţii temporare, monumente simbolice ale prosperităţii şi nu neapărat structuri utilitare înrădăcinate în terenul comun al lucrurilor practice. Într-o asemenea manieră exaltată a proiectat în 1784, Étienne-Louis Boullée, un cenotaf pentru Newton, „o sferă goală, cu bolta străpunsă de orificii prin care lumina naturală este filtrată, creând iluzia stelelor pe cerul nopţii" (IL. 17). În vizionara clădire, vizitatorii s-ar fi simţit întru totul transferaţi din cadrul lor obişnuit şi expuşi în mod direct centricităţii sistemului solar. Este caracteristic izolării sugerate de formele rotunde ca astfel de structuri sferice să apară inaccesibile. Anume orificii ar fi trebuit să străpungă integritatea cochiliei pentru a le permite vizitatorilor să aibă acces la viziunea creată de Boullée şi tot astfel, la pavilionul american al lui Buckminster Fuller de la Expoziţia de la Montreal, s-au practicat deschideri pentru liniile miniaturale ale trenuleţelor care transportau publicul în şi prin spaţiul expoziţiei.

Menţionasem mai înainte că în pictură, ramele circulare, adoptate în secolul al XV-lea, întruchipau simboluri vizuale ale unei dezvoltări sociale care slăbiseră conexiunea dintre operele de artă şi locurile cărora le erau destinate. Tondourile deveniseră la modă, mai ales la Florenţa, într-o vreme în care arta nu mai era exclusiv comandată pentru anumite ambianţe decorative, operele deplasându-se oriunde dorea clientul să le aşeze.[1] În timpul Renaşterii, aşa-numitele *deschi da parto,* tăbliţe pictate pe ambele părţi cu imagini religioase, au dobândit o formă circulară. *Naşterea Domnului* de Masaccio (Berlin) şi *Adoraţia magilor* a lui Botticelli (Londra) au fost probabil iniţial gândite ca *deschi da parto.* Tot astfel proiectate pentru uz mobil, au fost şi tondourile cu Madone ca şi binecunoscutele reliefuri florentine în *terra-cotta* realizate de membrii familiei della Robia şi alţi numeroşi artişti drept imagini devoţionale destinate unor case particulare.

Ca un argument în plus în favoarea caracterului portabil al obiectelor de artă, delimitările circulare au subliniat detaşarea subiectului faţă de ceea ce-l înconjoară. Când imaginile religioase au ca scop accentuarea transcendenţei lor, ele pot face acest lucru eficient, alegându-şi un format care să le înstrăineze din punct de vedere spaţial de decorul laic. Pe de altă parte, detaşarea faţă de gravitaţia pământească predispune spaţiile rotunde şi la decorarea şăgalnică şi la frivolitate prin evocarea unei „lumi flotante", descărcate de povara corvezilor practice.

TONDOURILE SUBLINIAZĂ MIJLOCUL

Într-o compoziţie rotundă reliefarea centrului este atât de puternică, încât doar simpla localizare poate exercita supremaţia asupra zonei sau obiectului care altfel ar apărea şters din punct de vedere vizual. Hărţile geografice din Evul Mediu arătau lumea ca un disc plat, cu Ierusalimul aproape de centrul său

geometric. Aşa-numitele hărţi T-O ale lui Isidor din Sevilla (fig. 28) foloseau trei cursuri de apă – Nilul,

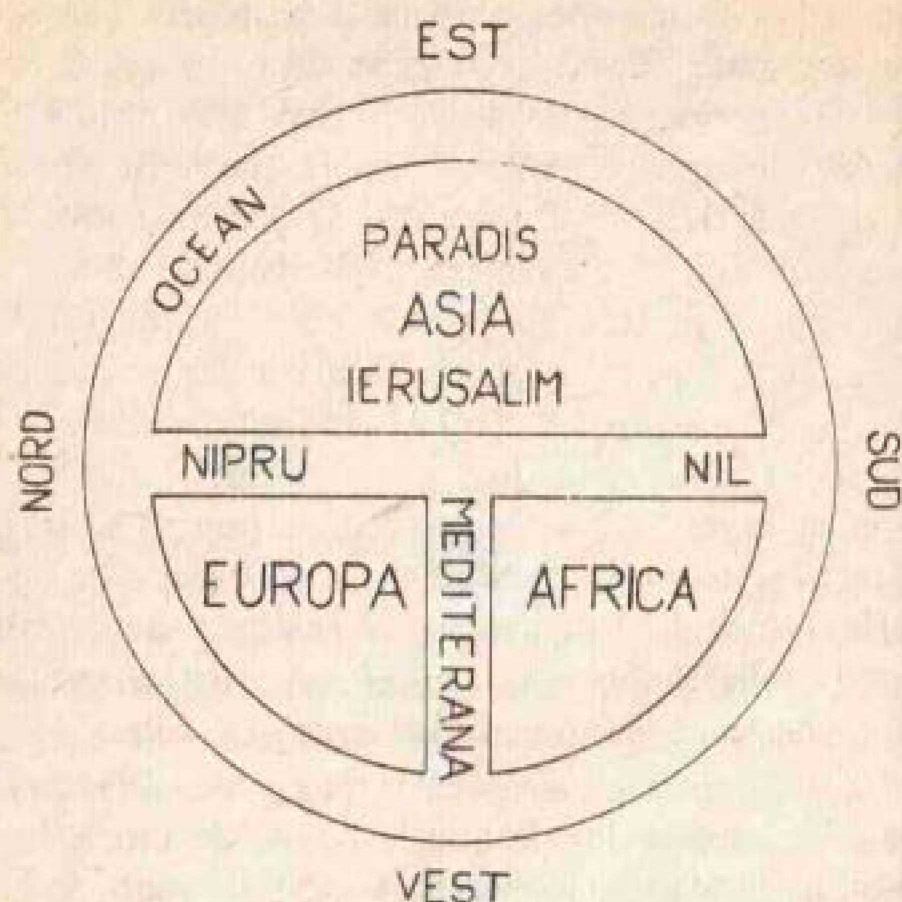


Fig. 28.

Niprul şi Mediterana – pentru a subîmpărţi lumea în trei continente, cu Ierusalimul stabilit a fi aşezat lângă centru. Botticelli, pictând o *Adoraţie a magilor,* a putut să aşeze pe Fecioara cu copilul în mijlocul unei mulţimi de participanţi, fără a o distinge vizual prin mărime sau prin detaşare spaţială. Pictorul nu avea nici un motiv să se teamă că ea se va pierde. Se putea încrede în geometria convingătoare a tondoului pentru a o indica pe ea ca piesa centrală a scenei.

Poziţia centrală poate conferi dominanţă figurii copilului Hristos chiar atunci când, aşezat în poala mamei sale, el ar putea fi redus la o poziţie subordonată. În *Madona cu rodia* a lui Botticelli (IL. 18), capul său beneficiază de stabilitatea centrului. El este înconjurat de corpul mamei sale, ca şi cum ar fi încă

protejat de pântecul ei. Numai simpla întronare formală îl face deja conducător. De fapt, acordând binecuvântarea cu mâna sa dreaptă şi expunând fructul ca pe un glob pământesc în mâna sa stângă, el anticipă în joacă postura tradiţională a Pantocratorului.

Relaţia vizuală a Madonei cu copilul simbolizează adesea delicata problemă teologică a competiţiei dintre Fecioara Maria şi Hristos. În relieful Pitti al lui Michelangelo de lâ Bargello (Florenţa) (IL. 19), mâna dreaptă a Madonei oferă şi susţine cartea care reprezintă crezul creştin. Dar copilul are mâna ridicată în sus, cu cotul aşezat ferm pe carte, precum o coloană care se sprijină pe propria-i bază.[2]

Relieful lui Michelangelo oferă de asemenea un prim exemplu al procedeului pe care îl voi numi microtemă. Microtema prezintă într-un centru de maximă importanţă al operei, de obicei chiar în mijloc, o variantă minusculă, concentrată, a subiectului dezvoltat în întregul compoziţiei. Microtema cărţii de rugăciune în relaţia sa cu braţul copilului metamorfozează subiectul spiritual al operei în acţiunea vizuală concretă.

Un alt exemplu de microtemă, chiar mai izbitor, poate fi întâlnit în decoraţia pictată a unei cupe, aparţinând pictorului grec Duris (IL. 21). O vedem pe Atena turnând vin lui Hercule, o scenă complexă pe care o putem descifra doar prin dezlegarea complicatei organizări vizuale şi bazându-ne pe cunoştinţele noastre de mitologie clasică. De fapt, cei doi parteneri de dialog sunt izolaţi fiecare către marginile picturii pe rotund, ca şi cum ar fi doar spectatori. În schimb, noi suntem conduşi de aspectul centric al compoziţiei către microtema simplă şi neîncărcată din mijloc, unde două containere, cana şi cupa, acţionează asemenea unei replici condensate şi abstractizate a subiectului principal, şi anume relaţia dintre gazdă şi oaspete, cel care toarnă şi cel care primeşte. Asemenea microteme pot fi observate foarte des, mai ales în

acţiunea mâinilor, al căror comportament expresiv îşi găseşte locul destul de frecvent în mijlocul unei opere.

ROLUL EXCENTRICITĂŢII

Până aici abordarea îngrădirilor rotunde m-a făcut să mă concentrez asupra centricităţii şi să neglijez rolul celuilalt sistem compoziţional – excentricitatea. Totuşi, aşa cum ştim, ambele sisteme sunt prezente întotdeauna în acţiune. Ele trebuie să se înţeleagă unul cu celălalt şi să îmbogăţească substanţa vizuală şi simbolică a întregului. Dualitatea lor complementară de bază poate fi detectată în simbolismul tradiţional al cercului şi al pătratului. „Pătratul a fost considerat întotdeauna inferior cercului şi folosit deci pentru a simboliza pământul, în timp ce cercul exprima Raiul sau existenţa eternă", spune George Ferguson în cartea sa despre simbolurile creştine. Inter-

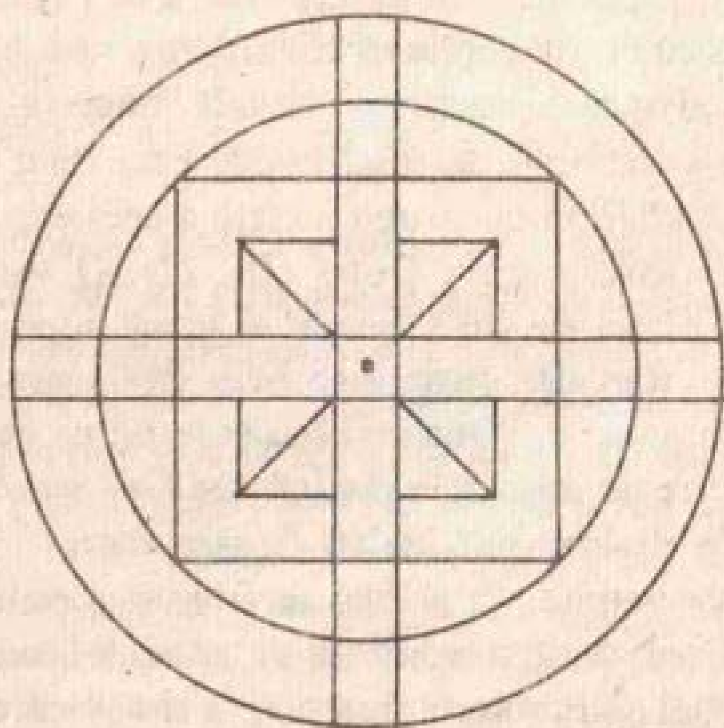
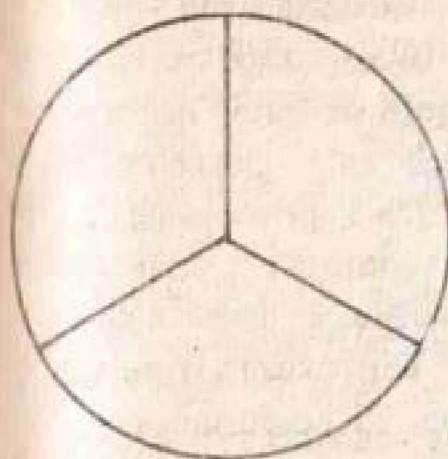


Fig. 29.

acţiunea dintre cele două forme este reprezentată schematic într-o formă tipică a mandalei indiene sau

tibetane care reprezintă integrarea naturii terestre în divin (fig. 29).

În arta reprezentaţională compoziţiile circulare sunt confruntate cu problema abordării scenelor terestre ale figurilor în picioare, ale copacilor sau ale mobilei şi clădirilor făcute de mâna omului, în care excentricitatea verticalelor şi orizontalelor deţine supremaţia. Un remediu parţial este adaptarea subiectului la structurile radiale. T.B.L. Webster, într-un studiu asupra decoraţiilor pictate pe vasele antice greceşti, desemnează simetria centrică ca pe una dintre principalele trăsături compoziţionale. El găseşte multe scene reductibile la un triunghi, patrulater, pentagon sau hexagon înscris într-un cerc. O figură alergând se poate sprijini pe o schemă din trei raze şi scene mai complexe pot folosi ceea ce Webster numeşte patriotic, principiul *Union Jack* – adică structura radială formată din opt raze principale care împart suprafaţa rotundă în opt părţi egale (fig. 30). Oriunde s-ar potrivi faptelor o astfel de interpretare, compoziţia se conformează modelului nostru concentric.



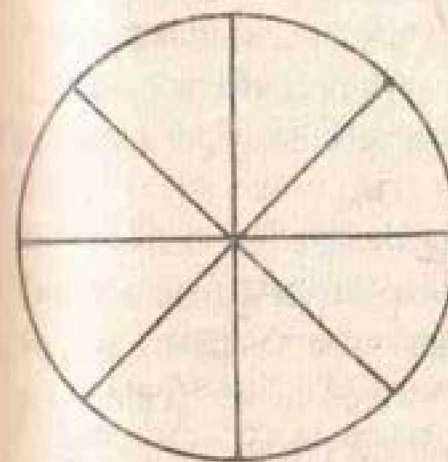


Fig. 30.

Unele încercări de adaptare a coordonatelor excentrice arată ca şi cum artistul s-ar fi limitat doar la a tăia colţurile unei structuri care suscită sistemul unghiular de coordonate. Într-o scenă a *Naşterii Dom-*

nului de Masaccio, de exemplu, puternicele verticale și orizontale arhitectonice sunt acoperite în mod inegal de o bordură circulară. Aici nu există nici un raport spațial între cele două sisteme și centrul picturii, susținut de forma tondoului, concentrează ca din întâmplare privirea asupra unui grup de femei din asistență, ceea ce distrage atenția de la tema principală a picturii. În mod similar, când Perugino compune un tondo în care Madona și copilul sunt înconjurați de sfinți și îngeri, avem în față un aranjament de figuri în picioare care trebuie să-și aplece capetele într-o parte pentru a evita curbura marginală. „Pictura a descoperit încet-încet legile inerente ale speciei amintite", scrie Jacob Burckhardt într-un articol important consacrat subiectului nostru. „La început ea reprezenta figurile și evenimentele cu același realism al costumelor și expresiei ca și în picturile de alt format. Clădirile și peisajele erau plasate într-un spațiu întrepătruns egal cu natura. Abia către sfârșitul secolului devine evident că formatul circular are în esență un caracter ideal, care acceptă doar subiectele liniștite ale frumuseții ideale și procedează cel mai bine atunci când renunță la fundalurile explicite."

O privire aruncată în urmă la cupa lui Duris (vezi IL. 21) ne va convinge că un mare artist a fost capabil să folosească incongruențele inerente formatului circular în propriul avantaj. Toate formele verticale sunt făcute să se conformeze centricității compoziției. Spatele lui Hercule este curbat, părțile de sus ale scaunelor sunt întoarse oarecum spre centru, copacul își neagă verticalitatea, până chiar și caracterul direct al excentricității gazdei ce stă în picioare este temperat de înclinarea grațioasă a capului și a gâtului acesteia.

Problema pusă de împrejmuirile circulare nu se limitează la arta picturii. Nu sunt necesare decât câteva exemple pentru a indica problemele ce se ivesc în planurile generale de arhitectură. O clădire cilindrică își punctează centrul drept locul cel mai impoartant al interiorului său – o cerință satisfăcută de baptisterii

atunci când cristelnița este așezată în mijloc. În Panteonul roman, centru este gol, deși este evidențiat ca fiind locul din care vizitatorii observă simetria magnifică a templului antic. Centrul este străbătut de axa excentrică introdusă de intrare și arată spre cavitatea din partea opusă a interiorului circular. Respectiva cavitate nu este diferențiată totuși în mod deosebit de celelalte care punctează circumferința, astfel încât, în aspectul său actual, relația dintre spațiul centric și axa excentrică se poate spune că este oarecum neclară. În Capitolul X, mă voi întoarce la această problemă discutând o temă similară, oferită de planul general al Pieței Sf. Petru.

Dar acum, voi reveni la interacțiunea celor două sisteme compoziționale în tondoul pictural. Mă refeream la dificultățile întâmpinate de artist atunci când se apucă să adapteze grila lumii terestre la un spațiu circular. Soluția ușoară a eliminării excentricității în întregime este rareori satisfăcătoare, din două motive. Într-un sens pur formal, armonia necontrastantă a unei structuri exclusiv centrice nu justifică tensiunea creată de tendințele antagoniste ale experienței umane. Ne aducem aminte banalitatea și trivialitatea scuturilor din cercuri concentrice pe care unii op-artiști ai anilor '60 le foloseau în scopuri practice. William C. Seitz, curatorul expoziției „Ochiul sensibil" din 1965, organizată la Muzeul de artă modernă din New York, scria cu acea ocazie: „Sublinierea exagerată a centralității și încercarea, ca și zadarnică, de a evita tirania sa, iată polii între care oscilează compoziția perceptivă."

Într-un sens mult mai material găsim în arta reprezentațională al doilea motiv evident pentru a nu neglija structura excentrică: este necesară ca să îndreptățească șarpanta spațiului terestru. Chiar și în *Madonna della Sedia* a lui Rafael (IL. 22), care se bizuie în totalitate pe forme curbe, poziția verticală a scaunului face ca pictura să nu scape de sub control. De fapt, acea poziție explicită nu semnifică deloc singura referință posibilă la coordonatele vieții pământești. Geniul lui Rafael își ia măsura de siguranță ca formele care compun și învăluie figurile să nu-și piardă propriul

caracter datorită cerinţelor curburii rotative. Fiecare element păstrează vizibil norma prin care a fost constrâns la înfăţişarea actuală. Gâtul înclinat îşi menţine verticalitatea potenţială şi braţele reţin puterea muşchilor membrelor în rotire. Acest caracter unghiular drept, inerent subiectului terestru, care este făcut să se muleze armoniei sferei, fără a fi deghizat sau impus, pare a fi soluţia cea mai bună pe care pictura o poate oferi problemei tondoului.

De fapt Burckhardt a scris despre *Madonna della Sedia* că „ea conţine în sine întreaga filosofie a picturii rotunde atât de clar, încât orice privire nestingherită poate să realizeze cu cât este aceasta mai dificilă şi mai frumoasă ca mijloc de reprezentare printre toate formatele şi chiar faţă de orice format în general". Tondoul ar putea fi numit, într-adevăr, cel mai frumos format – el transportându-ne de la limitările spaţiului gravitaţional pământesc către modelul fundamental, mult mai important al concentricităţii cosmice – şi poate fi numit cel mai dificil format, deoarece nu poate sugera efectiv mişcarea sferei cosmice, fără a incorpora procedeele excentricităţii terestre.

Totuşi excentricitatea nu este doar tolerată în tondo, ca o concesie necesară adusă condiţiei umane. Ea este şi indispensabilă ca un contrapunct faţă de centricitatea dinăuntrul compoziţiei. În relieful lui Michelangelo de la Bargello (vezi IL. 19) indicam ponderea dată copilului Hristos prin apropierea faţă de centru. Prin comparaţie, capul Fecioarei, îndepărtat de marginea tondoului, părea îndepărtat şi secundar. Totuşi, în mod evident, această viziune orientată centric este unilaterală. Pe scara excentrică a verticalei centrale capul Fecioarei are o poziţie dominantă, făcându-l pe copil să pară mai mult un subordonat. Dacă privim către centru, vom realiza că înclinarea capului copilului îl cuplează energic cu centrul sacru; dar aceeaşi înclinare îl supune la o sprijinire mai pasivă pe umărul mamei sale, când recunoaştem forţa ei protectoare. Acest tipar bivalent, suscitând dominarea copilului faţă de aceea a Fecioarei, este exprimat în interacţiunea celor

două sisteme compoziţionale din *Madona cu rodia* a lui Botticelli (vezi IL. 18).

Observaţi aici că în interiorul structurii centrice, efectul unei deplasări de la mijloc nu se limitează la stabilirea unei poziţii subordonate. O stabilitate fermă este privilegiul localizării centrale – dându-i, de exemplu, copilului Hristos din ilustraţia 20, o demnitate altminteri neacordată unui copil aşezat în poala mamei sale. Dar stabilitatea înseamnă şi lipsa de acţiune; astfel, atunci când actorii unei compoziţii circulare sunt aşezaţi în afara centrului ei câştigă în oportunitatea dramatică. Dialogul dintre Atena şi Hercule de pe cupa lui Duris (vezi IL. 21) este mai plin de viaţă datorită poziţiei excentrice a partenerilor.

Efectul acestui procedeu este foarte impresionant în tondoul lui Michelangelo *Madonna Doni* (IL. 23) în care însuşi nucleul scenei este înălţat către marginea superioară. Baza centrală o constituie pântecul mamei din care s-a plămădit istorisirea. De la acea bază privirea urcă prin braţul ridicat al femeii, către constelaţia familiei. Cât de diminuată ar fi intensitatea triadei capetelor strâns unite, dacă nu ar fi plasată sus, deasupra centrului!

DISCURI INTERIOARE

Trăsăturile circularităţii nu se limitează la delimitările externe discutate până la acest punct rămân valabile şi pentru formele circulare din interiorul compoziţiilor. Dacă privim înapoi la discul cu micul univers din ilustraţia cărţii medievale de la nr. 16, îl vom sesiza ca fiind vârât în colţul din dreapta de jos al ramei, dar într-un fel ciudat, independent de coordonatele spaţiale. Caracterul său compact îl izolează şi îi dă o mai mare greutate vizuală decât s-ar obţine prin orice altă formă. El se comportă atât de mult ca un tondo în mediul înconjurător, încât îl putem numi un tondo interior.

Caracterul distinct al formei rotunde mai poate fi observat la capul Creatorului care apare înconjurat de

un nimb circular. Rotunjimea centrică accentuează cele două forme principale ale compoziției și le leagă printr-o axă verticală excentrică care fixează cei doi centri mobili de dreptunghiul ramei. Acțiunea picturii culminează cu interacțiunea dintre capul foarte energic al Creatorului și lumea căreia i-a dat mișcare și pe care o măsoară.

Ne putem întoarce la capul Fecioarei din relieful lui Michelangelo (vezi IL. 19). Rotunjimea sa, susținută de simetria imaculată a feței îi conferă o distincție aparte și pondere îndestulătoare pentru a-l lăsa să acționeze ca vârful unei piramide compoziționale care organizează corpurile mamei și copilului printr-un mănunchi de vectori ce se deschid în afară. Capul Fecioarei se comportă deci ca un contracentru puternic a cărui relație cu centrul de echilibru din mijlocul tondoului determină tema compoziției.

Cercurile interne explicite sunt rare în stilul realist al picturii practicate în Renaștere ca și în secolele imediat următoare. Unul dintre sorii spectaculoși ai lui



Fig. 31. (după Van Gogh)

Van Gogh demonstrează cum o formă circulară, abia detașată pe un cer similar colorat, este cu toate acestea destul de puternică pentru a se afirma față de formele din prim-plan ale semănătorului și copacului (fig. 31).

Deși discul galben este țintuit locului de echilibrul compoziției, el este mult mai puțin supus coordonatelor excentrice ale picturii, decât celelalte forme. Lăsat liber, el s-ar putea rostogoli spre orizont. Unicitatea perfecțiunii sale îi acordă o atât de mare greutate vizuală, încât creează un centru stâng întronat de figura întunecată a omului și atrăgând diagonal copacul greu din colțul său – dreapta jos – cu o putere atât de mare încât trunchiul este abia contracarat de verticala centrală. Chiar și liniile de perspectivă ale câmpurilor par să curgă în direcția generală a acelui centru incandescent.

Geometria cercului guvernează multe abstracțiuni constructiviste și suprematiste de la începutul secolului XX, în opere ale unor pictori precum Moholy-Nagy, Lissitzky și Rodchenko. Un relief din 1935 al lui Ben Nicholson (IL. 24) ne va ajuta să arătăm cum o pereche de cercuri goale creează două focare izbitoare ajutând astfel la subîmpărțirea plăcii de lemn orizontale în două componente de bază, una dintre ele mare și expandată, cealaltă mai slabă și comprimată. Golurile circulare posedă destulă pondere pentru a constitui nucleii celor două forme unghiulare și pentru a organiza aceste forme în jurul centrilor dezechilibrați. Această excentricitate adaugă o tensiune dinamică compoziției. Dinspre partea inferioară a centrului său rotund, placa mai mare avansează către margini ca tăișul unui topor, trecând de axa verticală și pătrunzând în jumătatea dreaptă a compoziției. Încălcând limitele simetriei ea creează un efect dinamic puternic.

O formă rotundă este atât de completă și de stabilă în ea însăși, încât se adaptează greu la contextul unei compoziții, dacă nu deține centrul iar toate celelalte forme nu se adaptează la ea. Acest lucru poate fi foarte clar în ferestrele circulare ale bisericilor medievale. O atare fereastră este întotdeauna așezată pe verticala centrală a fațadei. Motivul său decorativ strict centric este aranjat ca spițele unei roți (IL. 25). Independența

îi este completă iar greutatea sa vizuală este atât de puternică încât influenţează poziţia centrului de echi-

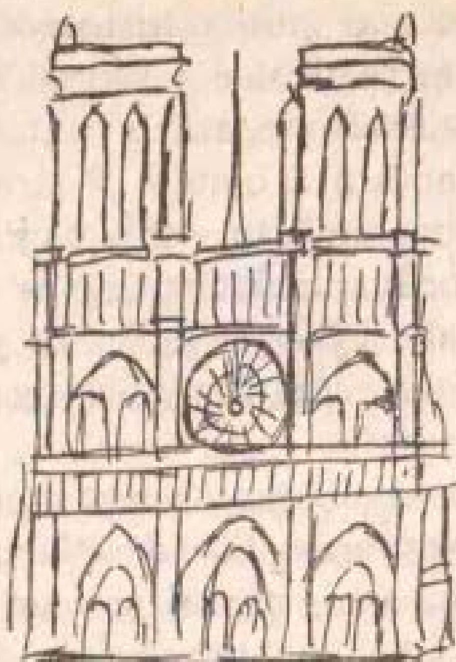


Fig. 32.

libru. Faţada catedralei Notre Dame din Paris (fig. 32) este organizată în jurul rozasei încadrate de componente verticale şi orizontale ale structurii. Să reţinem că poziţia centrală a ferestrei nu este una pur formală. Adolf Reinle a arătat că acest motiv arhitectonic derivă din ilustraţiile tratatelor medievale în care schemele cosmologice sunt reprezentate de desene circulare, adesea dominate de figura centrală a lui Hristos tronând sau a mielului mistic[3]. Deci fereastra circulară reprezintă nucleul cosmosului, iar rolul său în organizarea faţadei schimbă diferite raporturi dintre sistemul compoziţional centric şi cel excentric. La Notre Dame centralitatea rozasei este relativ necontestată, dar în catedrala gotică mai târzie de la Reims mulţimea de geamuri şi acoperişuri ascuţite din partea superioară introduce vectori excentrici ce perturbează puternic stabilitatea organizării în jurul centrului.

Influenţa poziţiei rozasei asupra verticalei centrale poate fi observată, de exemplu, pe faţada catedralei Sf. Petru din Toscanella (IL. 26), unde fereastra este plasată foarte sus, exact sub acoperiş. De la această înălţime, fereastra contrabalansează greutatea portalului. Ea ridică centrul de echilibru şi prin urmare dă întregului aspect arhitectural impresia de suspensie înaripată.

OVALUL

O discuţie a relaţiei dintre centricitate şi liniaritatea excentrică va fi benefică printr-o raportare la spaţiul a cărui formă le include pe amândouă. În comparaţie cu cercul, ovalul pierde din simetria centrică de dragul unei crescute tensiuni. Renaşterea a îndrăgit cercul ca fiind forma perfecţiunii cosmice, în timp ce faza manieristă a Barocului şi-a ales elipsa puternic încordată care contrapune ambivalenţa rotunjimii extensiei.[4] Este drept că elipsa deţine o simetrie stabilizatoare proprie. Derivarea sa din cerc este cu adevărat convingătoare doar atunci când distanţa dintre două focare rămâne mică şi forma sa tinde către circularitate. Pictorul sau arhitectul pot selecţiona o formă anumită dintr-o serie întreagă de elipse, fiecare cu propriul său caracter şi propria sa expresie. Pe măsură ce elipsa devine mai lungă şi mai plată, ea dobândeşte calităţile unui dreptunghi.

Chiar mai mult decât tondoul, ovalul este o formă vioaie, dictată mai degrabă de necesităţile impuse de decorul pe care îl serveşte decât de acelea ale compoziţiei conţinute. Ca urmare, în multe realizări de rutină ale secolului al XVIII-lea, subiectul pictural umple cadrul fără prea mare consideraţie acordată structurii specifice corespunzătoare formatului elipsoidal. Un peisaj se lăţeşte pe toată întinderea sa orizontală sau una dintre tinerele femei ale lui Boucher stă lungită pe patul său. Ovalul constituie pretext de rotunjire a colţurilor, potrivindu-se astfel mai confortabil subiectului. Acelaşi lucru este valabil pentru ovalele verticale,

atât de des folosite în portrete. Trebuie totuşi să notăm că ovalul dă un ajutor binevenit luptei pictorului cu figura umană, mai ales în realizarea capetelor situate mult deasupra centrului figurii. Punctul central superior al elipsei oferă capului figurii din portret un loc compoziţional aparte, pe care nu i-l asigură nici tondoul şi nici dreptunghiul.

Din punct de vedere compoziţional elipsa este formatul predilect pentru prezentarea unui duet sau dialog a două personaje antagonice sau parteneri sau, încă mai abstract vorbind, a doi centri de energie puşi faţă în faţă. Această proprietate structurală a elipsei se

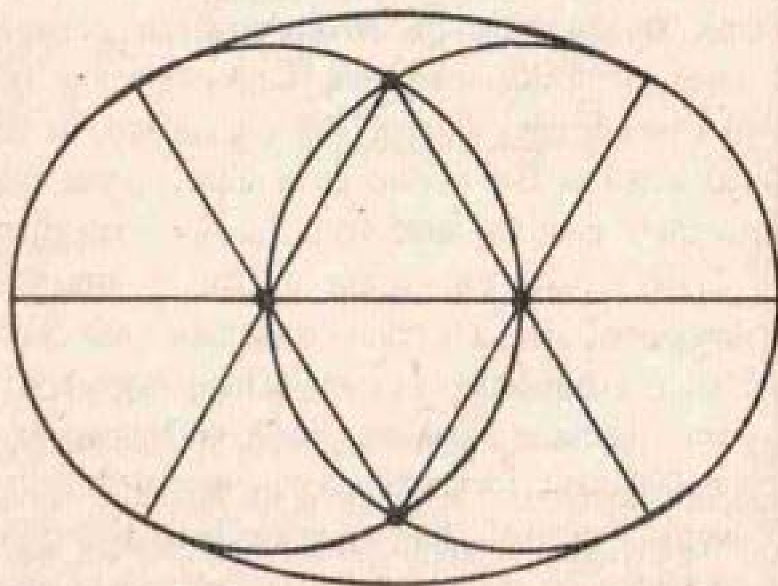


Fig. 33.

manifestă în practica de atelier a desenatorilor Renaşterii, care construiau elipse aproximative prin intermediul a două cercuri suprapuse parţial – aşa numitele *ovato tondo* (fig. 33).[5] Elipsa poate fi percepută nu mai puţin ca fiind rezultatul interacţiunii dintre două sfere de forţe. O anecdotă despre istoricul Aby Warburg merită să fie menţionată aici. Proiectantul oraşului Hamburg, Fritz Schumacher, povesteşte în autobiografia sa că atunci când fraţii lui Warburg s-au oferit să-i construiască o clădire pentru biblioteca sa în creştere, Warburg a insistat ca în centrul clădirii să existe un auditoriu în formă de elipsă. Tocmai pentru

că îşi revenise după o serioasă boală mintală şi-a conceput piesa centrală a bibliotecii sale în formă de elipsă, ca o comemorare a noii sale sănătăţi. Într-o conversaţie cu filosoful Ernst Cassirer, el i-a explicat acestuia că elipsa reprezintă un punct de cotitură în gândirea umană. Pentru Platon, a spus el, cercul a fost simbolul perfecţiunii, figura creatoare a conceptelor universului. În realitate, totuşi „elipsa a fost această figură creatoare, deoarece cei doi poli ai săi erau caracteristici universului: ei controlau mişcările cosmosului şi întruchipau simbolul omului cu structura lui polară, a spiritului şi sufletului. Oriunde sălăşluia viaţa, dualitatea polilor ieşea în relief, nu numai în electricitate, ci şi în alternanţa zi – noapte, vară – iarnă, bărbat – femeie."[6]

Solemnitatea acestui simbolism nu a reuşit să aibă ecou în pictura apuseană datorită folosirii superficiale la care a fost supus formatul eliptic. De altfel, dualitatea celor doi centri compoziţionali apare clar numai în elipsa orizontală. În cea verticală simetria este dominată de diferenţa ierarhică dintre sus şi jos. Dar

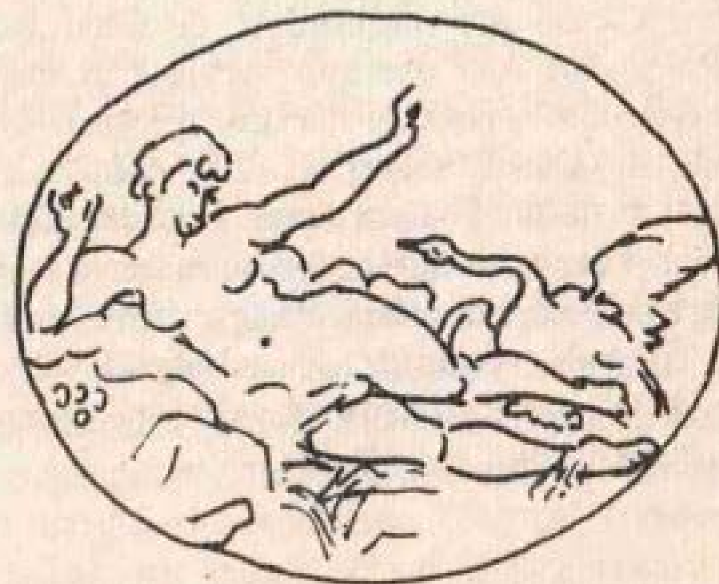


Fig. 34. (după Charlier).

într-un oval orizontal, de pildă, Boucher utilizează corect cele două focare atunci când îl înfăţişează pe Enea prezentat de Venus celorlalţi zei. Cele două grupuri

sunt mult mai clar înmănunchiate şi totodată mai clar detaşate unul de celălalt prin polaritatea spaţiului eliptic, decât ar fi într-o ramă dreptunghiulară. Similar, Jacques Charlier o aşază pe Leda în partea stângă, iar lebăda în dreapta (fig. 34).

În ovalul vertical ponderea focarului superior poate fi folosită, după cum menţionam, pentru a reprezenta ca dominant capul unei persoane portretizate mult mai convingător. Deşi zona centrală a pânzei poate fi ocupată, de exemplu, prin decorarea piepturilor bărbaţilor şi femeilor ca şi prin jocul mâinilor, capul, încununat de bolta superioară, deţine centrul superior destul de ferm. Dimpotrivă, un grup de persoane poate ocupa capătul inferior al unui oval vertical, ca şi cum ar fi adunat într-un coş, în jurul focarului de jos al elipsei, în timp ce vârful este inundat de lumină, de spaţiul gol al unui interior sau de norii însufleţiţi probabil de o pereche de îngeraşi plutitori.

În cele din urmă, ne aflăm aici în faţa unei asonanţe faţă de rotunjimea prin care formatul ramei influenţează formele compoziţiei. În *Madonna della Sedia* (vezi IL. 22) văzusem acest lucru exemplificat de volumele rotunde ale membrelor ce alcătuiau compoziţia tondoului. Un exemplu perfect al unei rame ovale, accentuând tema subiectului picturii este precupeaţa de ouă a lui Boucher (IL. 27). Afinitatea dintre cadrul oval şi ouăle din coş trece neobservată pentru cumpărătorul care doseşte ouăle cu mâna dreaptă, ciupind fata bucălată cu mâna stângă. Tinereţea clocotitoare a formelor rotunde se manifestă într-atât în spaţiul picturii, încât adumbreşte vectorii excentrici ai piepturilor, capetelor şi braţelor.[7]

PĂTRATELE ECHILIBREAZĂ COORDONATELE

Întorcându-ne la pătrat, avem din nou de-a face cu o formă simetrică din punct de vedere centric. În acest sens, o ramă pătrată se aseamănă cu un tondo. Dar în timp ce cercul are de nenumărate ori mai multe

axe de simetrie, pătratul are numai patru, şi anume cele două paralele faţă de laturi şi cele două diagonale

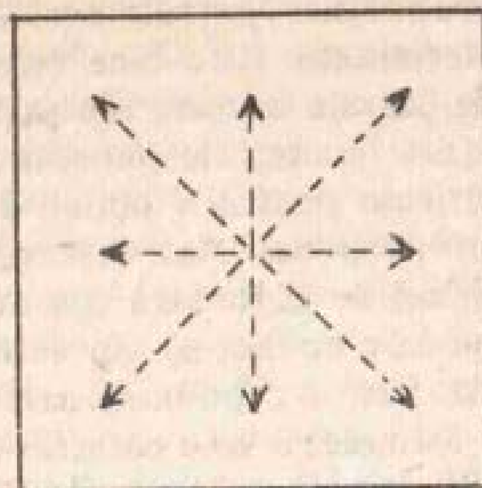


Fig. 35.

care unesc colţurile (fig. 35). Diferenţa nu e numai o problemă de număr; ea indică totodată diferenţa calitativă dintre o formă deplin adecvată centricităţii şi una esenţial determinată de vectorii lineari ai unei grile excentrice. În consecinţă, cele două forme se raportează diferit la mediul înconjurător. Tondoul, după cum am observat, se comportă ca un obiect străin dând buzna în interiorul spaţiului din exterior, guvernat de un model structural propriu, dar fără o localizare stabilă. Forma spaţiului pătrat şi structura sa internă sunt supuse reţelei excentrice şi, prin urmare, sunt foarte strâns legate şi de structura verticală sau orizontală a decoraţiilor arhitectonice.

Această diferenţă structurală dintre formele celor două spaţii delimitate influenţează la rându-i caracterul centrului de echilibru. Centrul tondoului este unul stabil, un punct ferm determinat. Centrul pătratului este aproape identic cu acela al intersecţiei. Gândiţi-vă la diferenţa dintre o piaţă urbană circulară şi traversarea unei străzi. Dacă traversarea nu este marcată de un refugiu, un monument sau un poliţist de circulaţie, ea este absorbită de vectorul linear al fiecărei străzi de-a lungul căreia se desfăşoară traficul.

În general, traversările pe trasee drepte în oricare direcţie sunt oarecum nedeterminate. Liniile alunecă una prin cealaltă, fără a interacţiona cine-ştie-ce. În consecinţă, proporţiile patrulaterelor tind să fie oarecum nedeterminate. Este bine cunoscut, de exemplu, că acele pătrate corecte din punct de vedere geometric par mai înalte; ele necesită o scurtare a dimensiunii verticale pentru a obţine aparenţa unui pătrat corect proporţionat. Aşa cum menţionam mai înainte, fenomenul se datorează aşa-numitei anizotropii a spaţiului care ne face să supraestimăm distanţele pe verticală. Este un fenomen care afectează în principiu toate formele; îi este caracteristic faptul că nu are nici o influenţă asupra cercurilor. Cercul deţine o putere îndestulătoare pentru a nu fi turtit de această asimetrie a spaţiului perceptibil. Dată fiind structura laxă a pătratului suntem îndreptăţiţi să-i definim proporţiile vizuale mai pe larg decât îngăduie măsurătorile.

Deci, pe de o parte, pătratul constituie un patrulater caracterizat de intersectările sub unghi drept al orizontalelor cu verticalele. Pe de altă parte, simetria centrică a formei sale subliniază centrul de echilibru. Faptul produce o ambiguitate care uneori nu se neutralizează pe deplin. Într-o operă timpurie a lui Rafael, de exemplu (IL. 28), observăm că atunci când citim compoziţia de-a lungul vectorilor săi verticali, femeile care stau în picioare se înalţă deasupra cavalerului adormit. Pe orizontală ele îl flanchează lateral. Pentru a împăca aceste două versiuni excentrice avem nevoie să privim compoziţia ca organizată în jurul centrului de echilibru al picturii. Dar acel punct median, este prea slab. Se admite, acesta subsumează o microtemă simbolică a subiectului picturii: alegerea între virtute şi plăcerile frumuseţii, între carte şi flori. Din punct de vedere vizual însă zona centrală este aproape goală. Ea este traversată evident de către trunchiul copacului. Şi, din moment ce compoziţia prezintă neajunsul nesusţinerii centrului cerut de format, pictura oscilează între orizontalitate şi verticalitate, în loc să le integreze pe cele două într-un tot echilibrat.

Complexitatea formală a pătratului în care reţeaua grilei lineare este în competiţie cu centricitatea, influenţează subiectul pentru care este cel mai potrivit. Am descoperit cum centricitatea dominantă a tondoului tinde să ridice subiectul deasupra servituţilor condiţiei umane, evocând transcendenţa religioasă sau să o scoboare sub propria-i condiţie de dragul unui joc superficial. Pătratul, cu servituţile sale faţă de grila gravitaţională, utilizează resursele formatelor rectangulare de a se raporta ferm la existenţa pe această lume. Nu este vorba de o excludere à spiritualizării subiectului, dar, aşa cum echilibrarea centrului pătratului tinde să se realizeze pe seama intersectării coordonatelor lineare, subiectul are posibilitatea elevării temei definind-o prin intersectarea orizontalei terestre cu verticala eterică.

Compensând dominarea fiecăreia din dimensiunile spaţiale, pătratul poate stăvili înrâurirea mundană şi sugera o stare atemporală. De aceea el este un format potrivit pentru artiştii care urmăresc prezentarea unei lumi stabile. În artele plastice două picturi de Piero della Francesca pot ilustra cele susţinute. *Învierea* sa de la Borgo di San Sepolcro (IL. 29) este cu aproape o zecime mai înaltă decât lată însă ţinând cont de faptul că pictura reprezintă sculerea din moarte – adică o temă verticală prin excelenţă – forma sa cvasi-pătrată pare izbitoare. Într-o manieră aproape diagramatică se transpune evenimentul activ al ieşirii din pământ într-un aranjament ierarhic al demnităţii liniştite. Hristos înălţându-se este fixat în chiar centrul de echilibru al tabloului, ceea ce favorizează stabilitatea mai degrabă decât acţiunea. Împreună cu simetria frontală a posturii sale, poziţia centrică îl transformă într-o statuie, un monument întronat, departe de vicisitudinile schimbării.

Verticalitatea figurii lui Hristos este secondată de copaci, pe ambele părţi, dar chiar şi ei stau de pază neînălţându-se ca vectori scoşi în relief; verticalitatea scenei din partea superioară este puternic compensată de orizontalitatea grupului de paznici dormind la baza mormântului, susţinuţi laolaltă de cornişa masivă a

acestuia. Un paradox compozițional semnificativ transformă acțiunea verticală a Învierii într-o celebrare atemporală, în timp ce simultan se prezintă somnul muritorilor ca reprezentând neliniștea sufletelor nemântuite.

O nemișcare generală, mai degrabă decât o tulburare pătrunzătoare, este starea de spirit corespunzătoare formatului pătrat. Schimbarea copacilor, de la desfrunzirea iernatică la frunzișul văratic, este prezentată nu ca un proces, ci ca o confruntare statică dintre două condiții opuse. Tot astfel, în întreaga compoziție evenimentul Învierii a devenit o înfățișare a stărilor imobile ale existenței. Spațiul picturii este împărțit în trei straturi orizontale care, deși se petrec, abia interacționează între ele. Capul și umerii lui Hristos ajung până la cer iar doi dintre gardienii adormiți au capetele țintuite în mijlocul câmpului pictural. Există însă o distincție clară între starea adevăratei vieți care unește pământul cu cerul în figura lui Hristos și celelalte două straturi, cerul gol deasupra orizontului și culmea lipsei de sensibilitate a realității inanimate de sub cornișa evidențiată ca o demarcație de către piciorul lui Hristos.

Exact așa cum *Învierea* lui Piero stăvilește vectorul acțiunii pe verticală, *Nașterea Domnului* a aceluiași (IL. 30) preschimbă povestea Adorației într-un solemn portret de grup ocupând suprafața planului orizontal. Aici centricitatea pătratului nu înfrânge ridicarea și căderea, ci mișcarea de du-te-vino pe pământ. Împărțită de verticala centrală în două grupuri, scena îi arată pe îngerii muzicanți în partea stângă, iar Sfânta Familie și păstorii în partea dreaptă. Orizontalitatea acoperișului de deasupra ca și șirul paralel al capetelor cumpănește verticalitatea figurilor. Încă o dată, interacțiunea nu se realizează în mod desăvârșit. În interiorul pătratului compact al scenei care corespunde cu formatul cadrului, îngerii cântă iar publicul meditează, fiecare grup fiind de sine stătător la locul său.

Exact opusă ar putea părea *Așezarea în mormânt* a lui Rafael (IL. 31). Acolo totul alunecă în oblicitatea mișcării, în vreme ce verticala este abia exprimată de

poziția picioarelor puternice ale celor doi purtători reprezentați în picioare și de capul cu gâtul înălțat al tânărului din dreapta. Chiar și așa, caracterul pătrat al formatului fixează scena la locul său dat. Actorii scenei nu vin de nicăieri și nu se duc niciunde. Ei sunt grupați în jurul corpului imobil al celui mort. Chiar și principala temă dinamică, greutatea copleșitoare a cadavrului, nu-și îngăduie să ducă până la capăt impresia de cădere. Este înfrântă de diagonalele care o mențin în încrucișarea lor.

Diagonalele, deși active din punct de vedere dinamic, prin devierea lor de la grila coordonatelor spațiale, se comportă precum grinzile ce zăbrelesc o clădire. Opunându-se dihotomiei vertical-orizontal și mediind între cele două dimensiuni, ele întăresc stabilitatea pătratului. Sprijinit de forma de V a celor doi susținători, grupul jelitorilor devine un eșafod solid mai degrabă decât o scenă pasageră. Încă o dată simetria centrică a formatului indică o microtemă simbolică în centru. De această dată este vorba de tema susținerii, realizată în două versiuni, mâna mortului ridicată ușor de jos de mâna Magdalenei și pânza trasă ferm de dedesubt de mâna tânărului bărbat.

PĂTRATELE ÎNSCRISE ALE LUI ALBERS

A existat o revitalizare a formatului pătrat în ultima sută de ani. Acestea țineau pasul cu o tendință de depășire a simțului greutății în artefactele culturii noastre. Atâta timp cât arta dorește să reflecte experiența vieții în condițiile limitate ale existenței umane, este probabil ca ea să prezinte anizotropia spațiului, lupta cu greutatea. Formatele sale reflectă asimetria spațiului gravitațional. Dreptunghiul orizontal, reprezintă dependența omului și a naturii față de atracția gravitațională, dispersarea pe tot întinsul și acțiunea pe direcția acelei dimensiuni. Formatele verticale indică biruința asupra greutății. Formatele dreptunghiulare reflectă abstract lupta cu piedicile vieții prezentate mai explicit în tematicile realiste.

Dar aşa cum arta ultimei sute de ani s-a detaşat treptat de realism, îndreptându-se către abstract, o tendinţă spre o distribuire mai egală a ponderii vizuale a luat locul concentrării greutăţii către bază din arta tradiţională. Un sentiment al suspensiei menţine opera în stare de plutire, aşa cum putem observa în cea mai mare parte a arhitecturii, sculpturii şi picturii moderne. Pătratul şi cubul se află în armonie cu această tendinţă. Printre multele exemple din pictura modernă, o comparaţie rapidă între operele lui Joseph Albers şi Piet Mondrian ar putea fi instructivă. Seria lui Albers *Omagiul pătratului* oferă o soluţie mai tradiţională întrucât explorează rolul gravitaţiei pe un domeniu al greutăţii suspendate.

Centricitatea formei pătrate determină compoziţia lui Albers, care se limitează la folosirea în exclusivitate a acesteia (IL. 32). Dacă pe lângă folosirea aceleiaşi forme, pătratele ar fi şi grupate în jurul aceluiaşi centru, centrul de echilibru al compoziţiei ar coincide cu cel al fiecărei forme interne şi schema rezultată ar fi tot atât de statică ca un set de cercuri concentrice. Dar, după cum ştim, centricitatea cercurilor este mai rigidă decât cea a pătratelor. Pătratele pot fi înduplecate lesne să alunece de-a lungul uneia din axele lor, astfel încât Albers poate dizloca componentele seriei sale de pătrate înscrise destul de comod, creând o comprimare la bază şi o extensie în partea de sus. Din punct de vedere dinamic, centricitatea sistemului a fost supusă unui vector excentric, reprezentând atracţia gravitaţională către pământ şi eliberarea din gravitaţie către înălţime.

Expansiunea şi contracţia gradate ale mărimii ajută la crearea tensiunii dinamice şi la fel fac şi diferitele mărimi ale intervalelor dintre un pătrat şi altul. Sunt mai mici la bază, cresc pe margini, culminând cu vârful, unde sunt cele mai mari. Centrele pătratelor sporesc această tensiune, deviind de la centrul de echilibru al întregii compoziţii. Deviaţia este mai puternică în cazul celui mai mic dintre pătrate care a deplasat centrul de echilibru al întregului către muchia sa superioară. Observaţi, totuşi, că până şi această deviaţie maximă

menţine centrul de echilibru în perimetrul pătratului şi deci permite centrului să-şi menţină controlul intern asupra fiecărui pătrat. „Elasticul" care ţine devierile

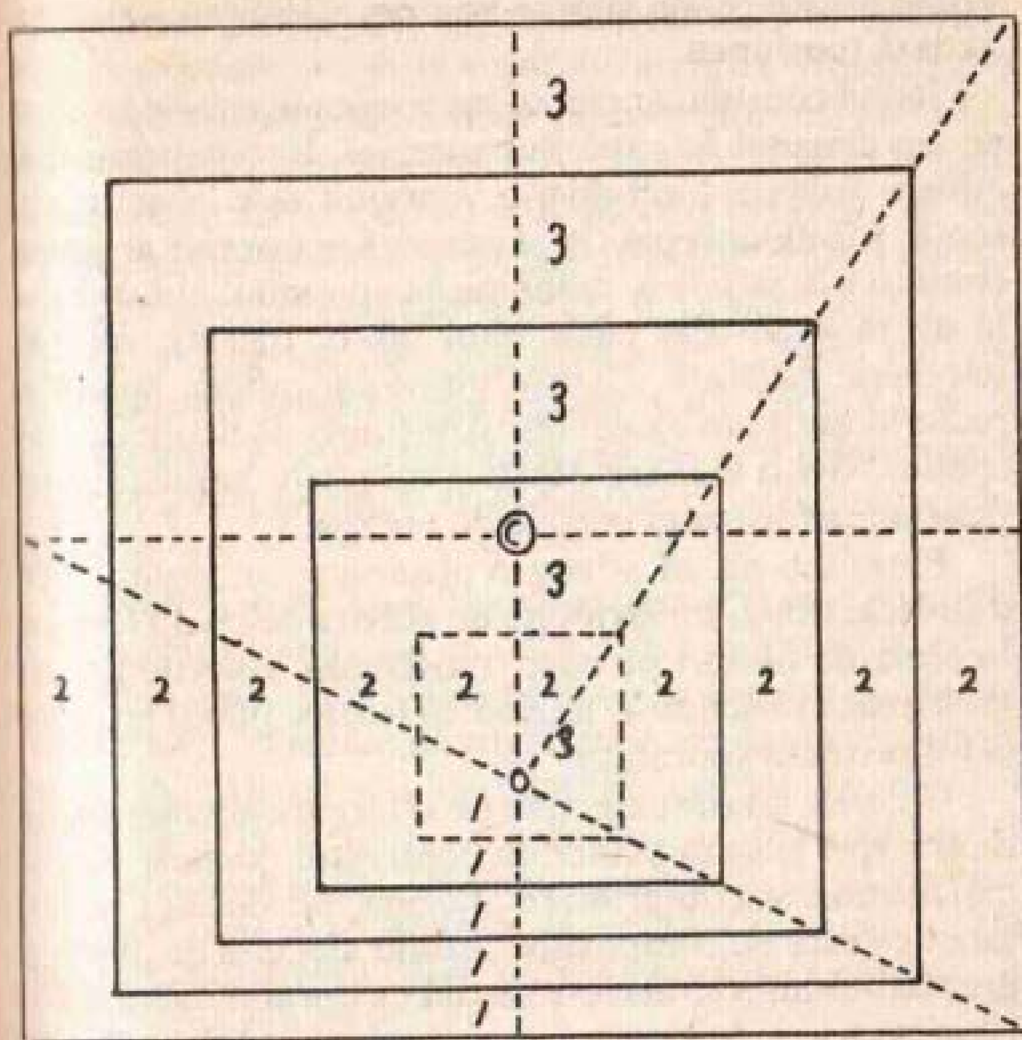


Fig. 36.

legate de bază nu are voie să plesnească. Poate pentru acest motiv Albers nu a folosit pătratul cel mai mic furnizat de schema sa geometrică, aşa cum o arată figura 36.[8]

Chiar şi aşa, prin respectarea riguroasă a formatului pătratului şi a selecţiei operate de artist, Albers neutralizează tensiunile dinamice din compoziţia sa doar prin relaţii geometrice. Figura 36 arată că liniile diagonale care unesc colţurile tuturor pătratelor se intersectează în centrul unui dreptunghi care este exact jumătate din mărimea pătratului mare. Distanţele dintre pătrate sunt şi ele limitate la multiplii unui modul

pe care l-am marcat cu „1" în diagramă. Modulul separă pătratele în partea de jos a structurii. Distanțele dinspre marginile laterale reprezintă dublul modulului, iar cele din partea de sus reproduc de trei ori modulul. Toate aceste relații simple sporesc stabilitatea și diminuează tensiunea.

Rolul cadrului ar trebui menționat în relație cu ceea ce am discutat în capitolul anterior. În compoziția lui Albers funcția limitativă a marginii este practic absentă. Modelul repetitiv al pătratelor înscrise ar putea continua la infinit și delimitarea spațiului, constituind la un moment dat chiar unul dintre pătrate, nu l-ar întrerupe ca atare. Cadrul nu se suprapune spațiului pictural asemenea unei ferestre și nici nu acoperă acel spațiu. Nici o limitare efectivă nu poate împiedica expansiunea focarului centric de energie.

Permiteți-mi să adaug o observație în legătură cu diferitele funcțiuni atribuite de Albers culorii și formei. În seria de picturi pe care o discutăm, culorile lui stimulează centricitatea, făcând ca fiecare pătrat să arate la fel pe toată suprafața.

Culorile nu sunt afectate de diferența gravitațională dintre vârf și bază și nici de contrastul dinamic dintre expansiune și comprimare. Forma, pe de altă parte, este descrisă de compoziție ca fiind afectată de puterea greutății și interferându-se astfel cu corul senin al culorilor centrice. Armonia cosmică provine de la culoare, iar opoziția terestră de la formă – aceasta indică mesajul unui colorist.

MONDRIAN DESFIDE CENTRICITATEA

La prima vedere, picturile târzii ale lui Piet Mondrian (IL. 33) par a fi stâns legate de pătratele lui Albers. Ambii artiști se bazează pe de-a-ntregul pe o geometrie rectangulară și, de fapt, istoria artei îi asimilează stilistic ca aparținând aceleiași generații. Totuși, diferența dintre ei este fundamentală. Am atras atenția că, în ciuda caracterului radical abstract al formelor sale, Albers este încă preocupat de problema tradițională a ponderii gravitaționale într-un decor echi-

librat. Aceasta este o problemă pusă de realism. Tot realistă este și încrederea lui Albers în întreaga gamă a nuanțelor și intensităților valorilor sale coloristice. Paleta sa este la fel de bogată ca și cea a naturii. Mondrian, pe de altă parte, se limitează la cele trei culori primare a căror puritate ascetică transmite o expresie minimă, un minim de asociație cu lucrurile din realitate. Cele trei culori primare sunt elemente structurale care exclud din picturile târzii ale lui Mondrian proprietatea de care depinde efortul lui Albers și anume interacțiunea reciprocă. Roșul, albastrul și galbenul în stare pură stabilesc trei poli independenți. Singura modalitate prin care cineva îi poate corelaționa este folosirea lor complementară care în amestec duce la dobândirea unei game complete de gri.

Astfel, în timp ce Albers și-a păstrat formele simple și constante pentru a se concentra asupra varietății relațiilor coloristice, Mondrian s-a constrâns pe sine la simplitatea formelor în unghi drept dintr-un alt motiv. Interesul său consta în relațiile formale pe care el dorea să le reducă la orizontalitate și verticalitate. El avea nevoie să reducă la minim complexitatea formelor și direcțiilor descoperite în realitatea fizică și să conducă abstracția către puritatea celor două direcții spațiale fundamentale.

Din două motive a eliminat el puternicul vector vertical care deviază pătratele lui Albers de la concentricitatea lor. Mai întâi, forța de atracție verticală constituia reprezentarea gravitației terestre și, prin urmare, o rămășiță a legării de natură față de care Mondrian protestase. În al doilea rând, predominația vectorului vertical crea un dezechilibru pe care el îl consideră tragic, dorind să-l depășească în arta sa. Intenția era de a reprezenta perfectul echilibru dintre vertical și orizontal, un univers imponderal, omogen și infinit, neîndatorat nimănui și nici unui lucru.

Din acest motiv, el a ocolit și orice referire explicită la centru. Cu siguranță, picturile sale sunt subtil echilibrate în jurul unui câmp central, pentru a da compoziției motivarea necesară, dar pe care îl descoperim cu dificultate. Albers evitase, de asemenea, să

pe care l-am marcat cu „1" în diagramă. Modulul separă pătratele în partea de jos a structurii. Distanţele dinspre marginile laterale reprezintă dublul modulului, iar cele din partea de sus reproduc de trei ori modulul. Toate aceste relaţii simple sporesc stabilitatea şi diminuează tensiunea.

Rolul cadrului ar trebui menţionat în relaţie cu ceea ce am discutat în capitolul anterior. În compoziţia lui Albers funcţia limitativă a marginii este practic absentă. Modelul repetitiv al pătratelor înscrise ar putea continua la infinit şi delimitarea spaţiului, constituind la un moment dat chiar unul dintre pătrate, nu l-ar întrerupe ca atare. Cadrul nu se suprapune spaţiului pictural asemenea unei ferestre şi nici nu acoperă acel spaţiu. Nici o limitare efectivă nu poate împiedica expansiunea focarului centric de energie.

Permiteţi-mi să adaug o observaţie în legătură cu diferitele funcţiuni atribuite de Albers culorii şi formei. În seria de picturi pe care o discutăm, culorile lui stimulează centricitatea, făcând ca fiecare pătrat să arate la fel pe toată suprafaţa.

Culorile nu sunt afectate de diferenţa gravitaţională dintre vârf şi bază şi nici de contrastul dinamic dintre expansiune şi comprimare. Forma, pe de altă parte, este descrisă de compoziţie ca fiind afectată de puterea greutăţii şi interferându-se astfel cu corul senin al culorilor centrice. Armonia cosmică provine de la culoare, iar opoziţia terestră de la formă – aceasta indică mesajul unui colorist.

MONDRIAN DESFIDE CENTRICITATEA

La prima vedere, picturile târzii ale lui Piet Mondrian (IL. 33) par a fi strâns legate de pătratele lui Albers. Ambii artişti se bazează pe de-a-ntregul pe o geometrie rectangulară şi, de fapt, istoria artei îi asimilează stilistic ca aparţinând aceleiaşi generaţii. Totuşi, diferenţa dintre ei este fundamentală. Am atras atenţia că, în ciuda caracterului radical abstract al formelor sale, Albers este încă preocupat de problema tradiţională a ponderii gravitaţionale într-un decor echilibrat. Aceasta este o problemă pusă de realism. Tot realistă este şi încrederea lui Albers în întreaga gamă a nuanţelor şi intensităţilor valorilor sale coloristice. Paleta sa este la fel de bogată ca şi cea a naturii. Mondrian, pe de altă parte, se limitează la cele trei culori primare a căror puritate ascetică transmite o expresie minimă, un minim de asociaţie cu lucrurile din realitate. Cele trei culori primare sunt elemente structurale care exclud din picturile târzii ale lui Mondrian proprietatea de care depinde efortul lui Albers şi anume interacţiunea reciprocă. Roşul, albastrul şi galbenul în stare pură stabilesc trei poli independenţi. Singura modalitate prin care cineva îi poate corelaţiona este folosirea lor complementară care în amestec duce la dobândirea unei game complete de gri.

Astfel, în timp ce Albers şi-a păstrat formele simple şi constante pentru a se concentra asupra varietăţii relaţiilor coloristice, Mondrian s-a constrâns pe sine la simplitatea formelor în unghi drept dintr-un alt motiv. Interesul său consta în relaţiile formale pe care el dorea să le reducă la orizontalitate şi verticalitate. El avea nevoie să reducă la minim complexitatea formelor şi direcţiilor descoperite în realitatea fizică şi să conducă abstracţia către puritatea celor două direcţii spaţiale fundamentale.

Din două motive a eliminat el puternicul vector vertical care deviază pătratele lui Albers de la concentricitatea lor. Mai întâi, forţa de atracţie verticală constituia reprezentarea gravitaţiei terestre şi, prin urmare, o rămăşiţă a legării de natură faţă de care Mondrian protestase. În al doilea rând, predominaţia vectorului vertical crea un dezechilibru pe care el îl consideră tragic, dorind să-l depăşească în arta sa. Intenţia era de a reprezenta perfectul echilibru dintre vertical şi orizontal, un univers imponderal, omogen şi infinit, neîndatorat nimănui şi nici unui lucru.

Din acest motiv, el a ocolit şi orice referire explicită la centru. Cu siguranţă, picturile sale sunt subtil echilibrate în jurul unui câmp central, pentru a da compoziţiei motivarea necesară, dar pe care îl descoperim cu dificultate. Albers evitase, de asemenea, să

marcheze explicit centrul, dar în pictura sa locul centrului de echilibru este clar indicat prin deviaţia pătratelor de la el. La Mondrian orice asemenea referire la centru este evitată. În schimb, fiecare unitate este un centru de sine stătător şi ponderile patrulaterelor de mărimi şi proporţii diferite sunt distribuite atât de neregulat pe suprafaţă încât nu se poate spune că vreuna dintre ele devine dominantă. Nici compoziţia în ansamblu şi nici vreuna dintre părţile acesteia nu pot acţiona ca un centru în jurul căruia formele învecinate să se poată organiza ierarhic. Unităţile colorate apar ici şi colo, dar fără a atrage atenţia în mod deosebit asupra lor în detrimentul altor forme. Sunt structuri bogate şi delicate, dar chiar în cele mai caracteristice exemple ale acestui gen de pictură nu există o temă. Aşa cum a observat Robert Welsh în legătură cu lucrările lui Mondrian, „atenţia pe care o acordăm structurii compoziţionale este obligată să se mute mereu de la un singur grup sau un grup mai mic de unităţi la următorul şi (...) o înţelegere vizuală a întregii configuraţii este virtual imposibilă, cu excepţia perceperii într-un sens mai larg a modelului."

Orice subliniere a punctului median este în plus anihilată de deschiderea limitelor. Ca şi la Albers, forma cadrului se aseamănă cu formele compoziţionale atât de mult, încât pare să le aparţină. Dar chiar şi aşa, multe dintre forme arată ca şi cum s-ar continua dincolo de ramă acelaşi lucru fiind valabil pentru liniile negre de contur. Ne aflăm în faţa unei ţesături omogene şi originar nelimitate de forme, o reţea de vectori excentrici mişcându-se vertical şi orizontal, fără a fi ancoraţi.[9]

Mă grăbesc să subliniez că descrierea făcută de mine principiilor compoziţionale ale lui Mondrian este unilaterală. Unele dintre picturile sale târzii pe care le-am discutat aici sunt organizate în jurul temei într-o manieră clasică. Unele dintre pânzele sale de formă pătrată îşi extrag organizarea din simetria centrică a cadrelor lor. Mă folosesc de un tip al picturilor sale târzii pentru a exemplifica un gen de compoziţie în care rolul centrului este redus. Această tendinţă stilistică şi-a căpătat o largă răspândire, Câmpuri de culoare ale picturilor pe pânze vopsite plat, texturi abstract-expresioniste umplând spaţiul pictural şi alte procedee similare prezintă aceeaşi tendinţă care îşi are originea în impresionism, mai exact în opera târzie a lui Monet. Toate acestea ignorează centrul şi constrângerile marginilor şi formatului, înlocuind ierarhia cu coordonarea. Ei abordează nivelul structural al omogenităţii şi astfel semnalează o stare nediferenţiată a fiinţării. În întreaga lume, peretele-cortină al aşa-numitului stil internaţional de prin anii 1920 – 1930 avea în vedere un echivalent arhitectural. Şi în acest caz, prin debarasarea de organizarea în jurul unui centru, limitele se puteau extinde sau contracta fără modificarea caracterului.

Problema de bază ridicată de această tendinţă spre omogenitate nefocalizată este, desigur, dacă ea nu contrazice afirmaţia mea conform căreia centricitatea este un aspect indispensabil al oricărei compoziţii vizuale. Nu gândesc c-ar fi aşa. Să ne aducem mai întâi aminte de afirmaţia privitoare la necesitatea omniprezenţei centrului de echilibru ca fiind limitată la compoziţii, mai cu seamă la cele închise. Cerul albastru nu este o compoziţie şi nu posedă centru. Compoziţiile deschise, asemenea unor decoraţii murale sau rulourilor japoneze nu au un singur centru, ci mai mulţi centri locali. De îndată însă ce suntem confruntaţi cu un spaţiu închis, delimitarea mobilizează un câmp de forţe vizuale care stabilesc un centru de echilibru şi se organizează în jurul acestuia. În asta şi constă centricitatea în spaţiul gol care poate fi sau nu susţinută de structura compoziţiei. Atunci când centricitatea este susţinută, ea se face purtătoarea tuturor conotaţiilor simbolice care îi dau o semnificaţie psihologică. Când ea este însă sfidată, prezenţa sa perceptivă, de neeradicat, dă sfidării un înţeles. Numai atunci când centrul este potenţial acolo, negarea sa devine o afirmaţie artistică. Goliciunea şi omogenitatea, ca înfăţişări pozitive ale unei stări de fiinţare dorite sau nedorite, devin accentuate şi puternice atunci când un punct de convergenţă este potenţial accesibil. Conotaţiile psihologice ale plutirii în neant, într-un spaţiu în care nici un loc nu diferă de celălalt, îşi exercită beatitudinea sau teroarea în

mod artistic atunci când punctul de ancorare este reprezentat explicit ca fiind desfiinţat.

UN PĂTRAT DE MUNCH

Un exemplu frumos şi caracteristic al unei compoziţii de formă pătrată va completa această discuţie. Un calm al acţiunii în care nici verticalele şi nici orizontalele nu preiau iniţiativa este spiritul picturii lui Edvard Munch, *Fata bolnavă* (IL. 34). Pătratul este împărţit în jumătate de marginea pernei albe care separă zona fetei bolnave de cea a mamei îndurerate. Subiectul ne aminteşte de monumentele funerare atice din secolele V – IV *a.H.*, de dialogul dintre despărţire şi bocet; cât de diferită însă este compoziţia tabloului modern! Capul mamei este plasat pe verticala centrală şi astfel uneşte cele două realităţi precum ceva ce aş numi o joncţiune compoziţională. Femeia încearcă să străpungă bariera verticală pentru a se alătura copilului ei, dar apropierea nu mai permite comunicarea. Capul aplecat îi ascunde ochii şi gura. Prin contrast, profilul fetei se dezvăluie în întregime, dar este transfigurat de lumina care detaşează perna pătrată de fundalul întunecat din jur. Într-un cadru restrâns, această centricitate zonală exclude acţiunea într-un mod şi mai radical. Capul fetei este stabilizat prin poziţia sa centrală, dar deşi ochii îi sunt deschişi, privirea ei se pierde în infinit, trecând dincolo de capul mamei, ca şi cum nu s-ar afla alături. Deşi fata stă în capul oaselor, corpul ei nu este realmente reliefat. El pare suspendat de capul ancorat centric. Suspendarea atracţiei gravitaţionale în zona transcendentă a pernei contrastează cu întunericul camerei bolnavei în care mama, încă supusă legilor vieţuirii stă prăbuşită sub povara durerii pământeşti.

Acţiunea este concentrată şi la nivelul microtemei mâinilor care sintetizează subiectul tabloului în centrul de echilibru al pânzei. Mâna mamei caută mâna lipsită de viaţă a fetei, dar nu o mai poate atinge. Există încă o corespondenţă, un paralelism al direcţiei, dar mica distanţă dintre mâini nu mai poate fi trecută.

Capitolul VI

CENTRII CA PIVOŢI

Următoarele două capitole vor oferi dovezi suplimentare privitoare la trăsăturile structurale pe care le-am întâlnit în explorările anterioare – trăsături care izvorăsc din aplicarea practică a schemei compoziţionale, din interacţiunea centricităţii şi excentricităţii. Mă întorc mai întâi la centrul de echilibru ca bază stabilă a compoziţiei.

Una dintre atracţiile târgurilor de ţară din copilăria mea era un mare disc de lemn care se rotea cu repeziciune asemenea căluşeilor. Ne-ar fi zvârlit cât colo cu forţa sa centrifugă dacă am fi încercat să-l încălecăm. Centrul discului era singurul loc în care te puteai afla în oarecare siguranţă, şi lupta pentru loc cât mai aproape de acesta era înnebunitoare.

ASIGURAREA STABILITĂŢII

O stabilitate similară caracterizează centrul de echilibru vizual. De-a lungul secolelor şi în majoritatea culturilor, poziţia centrală a fost folosită pentru a da expresie perceptibilă divinului sau altor forţe supranaturale. Zeul, sfântul, monarhul sălăşluiesc deasupra îmbrâncelilor şi zmuciturilor gloatei învălmăşite. Ei se află în afara dimensiunii temporale, imobili, de nezdruncinat. Privind la un astfel de aranjament spaţial,

se poate observa intuitiv că poziţia centrală este unica aflată în repaus în timp ce toate celelalte tind în vreo direcţie anume. În bisericile bizantine imaginea dominantă a stăpânului divin ocupă centrul absidei. În portretistică, un papă sau un împărat este deseori reprezentat într-o postură centrală. Mai general încă, atunci când portretul cuiva îl prezintă în mijlocul zonei încadrate, îl vedem detaşat de vicisitudinile cronicii vieţii sale, singur cu propriul său eu şi propriile sale gânduri. Un sentiment al permanenţei se corelează cu poziţia centrală.

Din punct de vedere geometric, bineînţeles, centrul este un punct. Din punct de vedere perceptiv, el ajunge până la condiţionarea stabilităţii echilibrului. Poate fi un punct minuscul sau capul unei persoane sau chiar o figură întreagă. Poate fi de asemenea o mulţime compactă de obiecte, precum un bol cu fructe, sau acel tip de loc în care se întretaie formele şi pe care-l voi descrie în Capitolul VIII ca un punct nodal. În cazul extrem al unei picturi bizantine din secolul al XIII-lea, Fecioara cu pruncul şi tronul cilindric ce-o înconjoară se afirmă ca un centru atotcuprinzător care aproape umple spaţiul întregii picturi (IL. 35). Mai ales simetria creează aici centricitate, determinând extinderea centrului până acolo unde se întinde simetria. Tot aşa poate fi un chip cu axa sa verticală şi perechea de ochi sau o figură frontală cu membre simetrice ori faţada unei clădiri.

Chiar şi într-o scenă ticsită, dominanta poate fi dată de o figură anumită, datorită poziţiei ei centrale. O atare figură deţine o atemporalitate calmă chiar şi atunci când este antrenată într-o acţiune viguroasă. Figura lui Hristos din tabloul lui El Greco *Izgonirea din templu* (IL. 36) pedepseşte aspru pe negutător cu o întoarcere decisivă a braţului drept care forţează întregul trup să se răsucească. Totuşi, figura în ansamblu este bine ancorată în centrul tabloului. Acest fapt ridică evenimentul deasupra nivelului unui episod trecător. Deşi amestecat cu mulţimea din

templu, Hristos este axa stabilă în jurul căreia se petrece acţiunea plină de agitaţie zgomotoasă.

Un efect similar este obţinut de Giotto în tabloul său *Aşezarea în mormânt* (IL. 37). Aici din nou agitaţia bocitorilor trebuia contracarată de factorii de echilibru pentru a face larg cunoscută demnitatea şi semnificaţia copleşitoare a scenei. Gestul amplu al discipolului ce se apleacă este închis de poziţia capului său faţă de centrul de echilibru al compoziţiei. Stabilitatea compensează caracterul momentan al gestului şi îi dă permanenţa unui monument – un monument al durerii. Dacă figura s-ar fi aflat departe de centru acest efect nu s-ar fi obţinut.



Fig. 37. (după Picasso).

Într-un portret din profil de Picasso (fig. 37), un gât lung susţine masa grea a capului ca un trunchi de co-

pac. Simplitatea izbitoare a ochiului mare adaugă o greutate atât de mare feţei, încât l-ar dezechilibra dacă nu ar fi aşezat pe axa centrală a tabloului. Prin aşezarea sa greutatea ochiului echilibrează figura şi nu acţionează ca o consolă greoaie care ar face capul să se încline. Legată de axa centrală, postura curajoasă a capului este ţinută într-o nemişcare ce subliniază frumuseţea clasică a feţei.[1]

Când o parte a unui obiect vizual este aşezată pe un centru de echilibru, el poate dobândi o greutate curios paradoxală. Am observat, de exemplu, cum capul *Fetei bolnave* a lui Munch (vezi IL. 34) devine pivotul de care atârnă corpul, deoarece centrul pernei dădea capului o greutate pe care n-ar fi avut-o dacă s-ar fi aflat într-un alt loc. Un efect similar este realizat într-o pictură de Gentileschi (IL. 38), unde capul este singura parte din figura tinerei femei aflată pe verticala centrală. Acest accent asupra centrului înălţat dă mişcării oblice a personajului un sprijin în spaţiul pictural. Exact opusul poate fi observat atunci când corpul unui personaj este adunat de-a lungul verticalei centrale, în timp ce capul singur deviază puternic de la aceasta. *Sfânta Magdalena* a lui Caravaggio (IL. 39) arată ca şi cum ar fi decapitată – un efect şocant sporit de ponderea compoziţională a centrului de echilibru care este atât de clar stabilit de mâinile împreunate. Această centricitate puternică face ca deviaţia capului să fie cu atât mai convingătoare.

Am arătat mai devreme că poziţia centrală poate fi folosită de artist pentru a arăta care parte a compoziţiei trebuie să fie socotită mai importantă. Când subiectul este întâlnirea dintre Oedip şi Sfinx, atenţia poate fi concentrată asupra oricăreia dintre figuri. Ingres plasează capul omului şi piciorul pe care se sprijină pe verticala centrală (fig. 38) şi indică prin aceasta că povestea este despre Oedip şi nu despre monstru.

Puterea centrului poate fi exploatată pentru a crea o contradicţie agasantă între un element menţinut mic în mod deliberat şi importanta sa crucială în cadrul poveştii prezentate. Tensiunea generată printr-un atare paradox a fost foarte la modă în timpul fazei manieriste a artei baroce. De exemplu, peisajul complex al lui Pieter Bruegel cu subiectul căderii lui Icar (IL. 40) este centrat în jurul figurii minuscule a păstorului care priveşte spre locul căderii mortale din ceruri. Deşi el întruchipează unica reacţie la tragedia cosmică la care

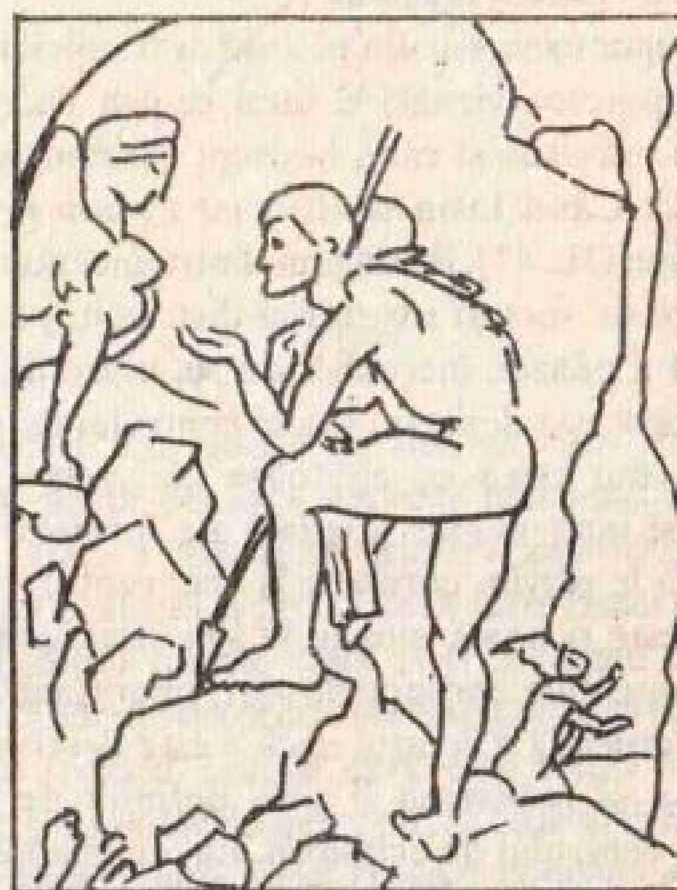


Fig. 38. (după Ingres)

asistăm, atenţia privitorului este distrată de plugarul mare şi colorat care, exact lângă păstor şi văzut din spate, se concentrează asupra propriei sale munci. Totuşi, odată ce descoperim micul personaj fascinat în poziţia sa centrală, aceasta pare să deţină cheia întregii scene.

Exemplele anterioare au servit pentru a demonstra puterea pe care elementele compoziţionale o capătă beneficiind de o poziţie centrală. Efectul centrului de echilibru este chiar mai mare şi mai variat asupra zonelor din jur. Caracterul înşelător al acestuia poate fi ilustrat printr-o remarcă a lui Roland Barthes. Citat de Bruno Zevi în cartea sa asupra limbajului arhitecturii moderne, Barthes indică oraşe în care centrul nu este „punctul culminant" al nici unei activităţi deosebite, ci un soi de focar pentru o imagine creată de comunitate. El vorbeşte de o „imagine oarecum goală, necesară organizării restului oraşului".

Un singur exemplu din pictură ar fi suficient pentru a indica puterea vizuală a unui centru nemarcat pe imaginea retiniană şi care, la drept vorbind, nici nu se află acolo. Când luăm contact cu *Pictura nr. 2* a lui Franz Kline (IL. 41), distingem dintru început un fel de asamblare de vectori excentrici distribuiţi pe întreaga suprafaţă a pânzei, încrucişându-se, urmărind direcţii opuse şi aşa mai departe. Locul centrului de echilibru este gol, dar ceea ce contează aici este faptul că poziţiile şi interrelaţiile spaţiale ale formelor au sens doar dacă le privim corelativ la acel centru. Verticala centrală este ocupată numai de aglomerarea formelor mărunte cocoţate aproape de vârf. Importanţa compoziţională crucială a acestui nucleu este determinată de poziţia sa şi înălţimea îi este definită de cota de deasupra centrului de echilibru. La fel de absentă este şi orizontala asupra căreia am atras atenţia din primul moment. Dar şi ea este virtual prezentă şi defineşte natura şi poziţia altor forme ca apropieri şi abateri de la locul şi orientarea proprii acesteia: două forme brute dedesubt şi una mai înclinată deasupra.

Pentru semnificaţia sa vizuală, linia înclinată din partea superioară trebuie privită ca o deviaţie de la sistemul spaţial de referinţă. Dinamic, linia înclinată este resimţită ca o formă care se îndepărtează sau se

apropie de acesta (fig. 39). Acest lucru îl putem distinge în comportarea celor două verticale din pictura lui

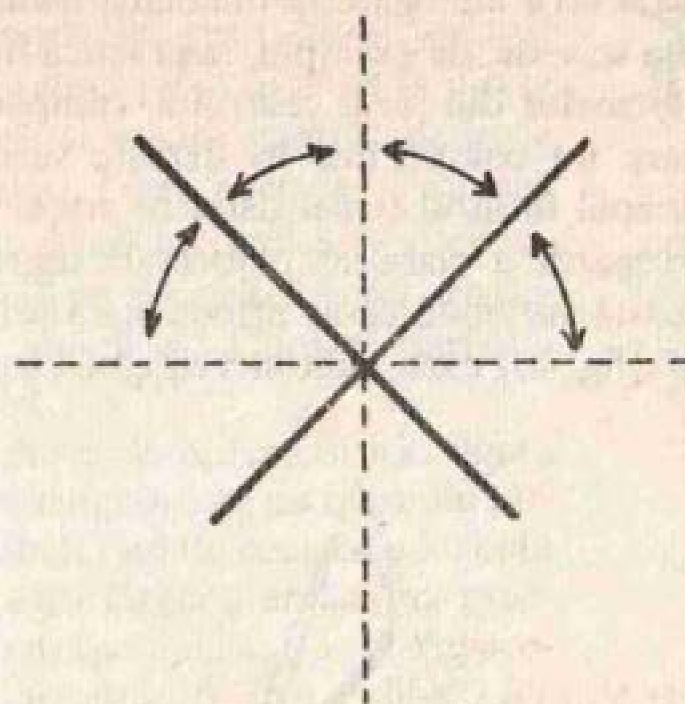


Fig. 39.

Kline. Bara din stânga se înclină către centrul de echilibru de la distanţă, iar cea mai apăsătoare, din dreapta, pare a pătrunde printr-o izbitură în centru, căzând ca o stavilă şi pivotând în jurul bazei sale de pe ramă. Tabloul prinde viaţă şi o coeziune organizată doar dacă jocul vectorilor săi este privit ca fiind orientat către focarul central care este totuşi redat doar indirect, prin inducţie perceptivă. Cadrul dreptunghiular şi formele compoziţiei creează centrul care, la rându-i, creează ordinea elementelor.

Dar omiţând orice referire directă la centru, pictorul estompează stabilitatea de bază a compoziţiei sale. El o încredinţează interacţiunii vectorilor şi-l investeşte pe privitor cu organizarea celor văzute, trimiţându-l către centrul indirect sugerat. Acest tip mai dinamic de compoziţie suscită o percepere mai sofisticată decât o operă construită sigur şi stabil în jurul unui centru vizibil.

TENSIUNEA PRIN DEVIERE

Suntem conduşi spre descoperirea faptului că devierea faţă de centru îmbogăţeşte dinamica formei vizuale. Aceasta se vede, de exemplu, în practica frecventă a jocului formelor din jurul centrului, comparabil cu felul în care un compozitor îşi urzeşte variaţiunile înainte şi-napoi în jurul temei date. În artele vizuale, William Hogarth a elaborat o formulă digramatică pentru această varietate ce-ar prinde viaţă prin „linia frumuseţii" (fig. 40) care, sunt încredinţat, este făcută

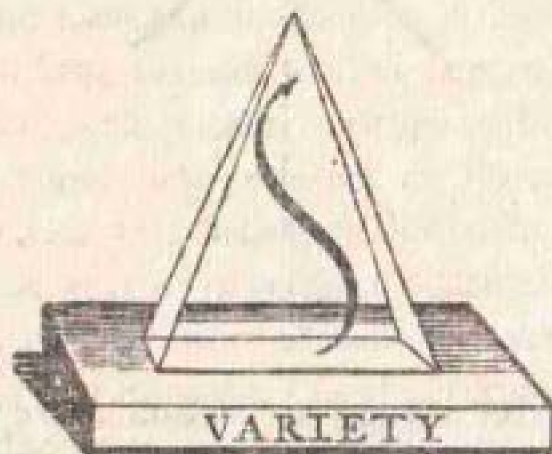


Fig. 40.

să se învârtească spiralat în jurul axei centrale a piramidei. Întruparea idealului de frumuseţe al lui Hogarth se obţine prin interacţiunea axei centrale cu mişcările vectoriale exterioare ale spiralei.

Cum poate opera în practică această mişcare în jurul centrului? Comparaţi caduceul (fig. 41) cu desenul lui Michelangelo reprezentându-l pe Hristos răstignit (IL. 42). Bagheta heraldică a lui Mercur reprezintă doi şerpi încolăciţi simetric în jurul unui toiag. Rigiditatea axei centrale este îmbogăţită de tema dinamică a contrariilor care se compensează reciproc. Observând cel de-al doilea exemplu, desenul lui Michelangelo, să ne amintim mai întâi că în arta medievală figura lui Hristos a fost descori reprezentată

atât de schematic, încât corpul atârnat cu braţele desfăcute coincidea cu braţele crucii. În secolul al XVI-lea, Michelangelo descompune axa verticală a corpului prin capul aplecat deasupra unui piept înclinat în direcţie opusă şi o altă contramişcare a picioarelor. Toate acestea se adaugă unei serii de vectori excentrici deviaţi, pendulând pe măsură ce ochii privitorului se mişcă de-a lungul corpului suspendat.



Fig. 41.

Din punct de vedere istoric, figura lui Michelangelo este un exemplu târziu şi rafinat faţă de ceea ce a început în sculptura Greciei antice, ca practică a contrapoziţiei sau a *contrapposto*-ului, introdusă pentru a elibera figurile verticale arhaice, *kuroi*, de simetria rigidă.

Prototipul clasic de *contrapposto* a devenit purtătorul de suliţă sau *Doriforul* lui Policlet, cunoscut nouă după o copie romană (IL. 43). Transferând greutatea corpului pe piciorul drept, artistul înclină toate axele orizontale şi schimbă succesiunea lor într-un joc oscilatoriu. Axa centrală nu este indicată explicit, ajungem însă la ea prin inducţie de la axele mobile ale genunchilor, coapselor şi umerilor care echilibrează compoziţia.

În practica clasică, *contrapposto*-ul este în esenţă o variaţie a perspectivei frontale principale, adică în cadrul celei de-a doua dimensiuni. Această versiune timpurie a procedeului a fost antrenată în cea de-a treia dimensiune, aşa cum a arătat David Summers, de către artiştii italieni ai Renaşterii. În acea vreme oscilaţia figurii frontale devine treptat mişcare continuu şerpuitoare a figurii, care descrie o elicoidă în jurul axei interne a sculpturii. Citită de jos în sus, mişcarea sculpturii lui Michelangelo, *Victoria* (IL. 44), începe

printr-o diagonală abruptă, creată prin ridicarea de pe piciorul drept întins către piciorul stâng îndoit. De la şolduri, spatele continuă întoarcerea în sensul invers al acelor de ceasornic, către umeri, unde spirala este schimbată repede şi violent de mişcarea capului în sensul acelor de ceasornic.

Exemplele anterioare pot fi descrise ca elaborări dinamice ale axei centrale. Chiar mai frecvent, centrii separaţi ai compoziţiei sunt amplificaţi, conferind o semnificaţie specială prin devierea faţă de axa centrală. O ilustrare frapantă ne pune la îndemână celebrul tablou *Rondul de noapte* al lui Rembrandt care a fost tăiat în aşa măsură în secolul al XVIII-lea, astfel încât personajul principal al tabloului, căpitanul Cocq, apare în centru, în timp ce Rembrandt îl plasase undeva în dreapta. Într-un recent articol, Gundolf Winter a demonstrat că apărând în dreptul axei centrale, căpitanul îşi asumă o poziţie dominantă – ca şi cum prin gestul său ar comanda plecarea gărzii civile –, în timp ce poziţia excentrică destinată acestuia în pictura originală era mai tranzitorie. Pe atunci căpitanul era mai degrabă doar unul dintre mărşăluitori, îndreptându-se alături de ceilalţi către stânga şi conversând cu locotenentul său.

Într-o altă operă a lui Rembrandt pare a avea loc o subtilă interacţiune între verticala centrală a pânzei şi axa principală a temei compoziţionale. În *Autoportretul* său de la Kenwood (IL. 45), capul este într-o poziţie oarecum excentrică, în stânga verticalei centrale. Dar cum poziţia dominantă a capului nu este recuzată de nici un element al şarpantei compoziţionale de bază, capul este suficient de puternic pentru a impune picturii osatura sa solidă. Aceasta deplasează verticala centrală spre stânga, distrugând astfel echilibrul şi creând o discrepanţă între compoziţie şi dreptunghiul care încadrează tabloul. Relaţia dintre spaţiul comprimat din stânga capului şi zona extinsă din dreapta acestuia pare provizorie.

Simbolismul spontan al acestei configurări perceptibile ne dă imaginea puternic dinamică a unui bărbat bătrân care-şi menţine fragilul echilibru interior smulgându-se din hăţişul constrângător al lumii. Calmul e câştigat cu preţul rezistenţei consecvente faţă de atracţia verticalei centrale. Dar mai există şi un alt mod, mai stabil, de a percepe pictura. În această versiune alternativă, verticala centrală este cea victorioasă. Personajul se aşează el însuşi în preajma verticalei, cu capul spre stânga şi echilibrând paleta în mâna stângă, cu pensulele îndreptate spre dreapta. Acum personajul în loc să se revolte împotriva şarpantei compoziţionale, se sprijină pe axa centrală, susţinând-o la rându-i pe aceasta. Pictorul a făcut pace cu lumea.

Mi se pare că ambiguitatea care încurajează ambele lecturi ale operei este caracteristică barocului. Stilul baroc este cunoscut ca generator de tensiune în multe feluri diferite. În acest caz, efectul se realizează prin oscilarea privitorului între două imagini semnificative, destul de apropiate pentru a se îmbina în imaginea unitară a unei poziţii intrinsec contradictorii.

Exemplul următor al acestui tip de ambiguitate este îngenuncherea lui Hristos în *Rugăciunea din grădină* a lui El Greco (IL. 46). Aici, din nou personajul este situat îndeajuns de aproape de centrul de echilibru al picturii pentru a fi perceput în două feluri divergente. El poate fi văzut situându-se alături de centru, tinzând către verticala centrală şi totodată retrăgându-se. În acelaşi timp, el este destul de puternic pentru a prelua verticala centrală atrăgând-o către propria-i axă. Stânca alăturată îl face să se tragă înapoi, dar dialogul cu îngerul suscită o atracţie în direcţie opusă. Dialogul leagă figura lui Hristos de un centru de echilibru secundar, situat între cele două figuri. Comunicarea celor două figuri principale este întărită de schema coloristică dominantă cu tripleta culorilor primare prezen-

tată de tunica roşie a lui Hristos, mantia albastră de pe sol şi vestmântul galben al îngerului. Culorile primare solicită una alteia să se împlinească legând astfel cele două personaje. Când privitorul încearcă să împace efectele dinamice ale diferitelor relaţii, ajunge să sesizeze complexitatea compoziţiei manieriste, o luptă hotărâtoare care nu poate oferi un deznodământ definitiv. Tensiunea între intrarea şi ezitarea în spaţiu a personajului central evocă o stare de spirit problematică, sfâşiată de conflict.

Tabloul lui El Greco ne aminteşte de faptul că, adesea compoziţiile picturale se bazează şi pe altceva decât pe influenţa propriului centru. Relaţiile dintre acei câţiva centri trebuie privite în legătură cu centrul de echilibru al întregului. În *Rugăciunea din grădină* ambii centri dominanţi – îngerul şi Hristos îngenuncheat – sunt conexaţi printr-un vector oblic, tema dialogului lor aflându-se într-o relaţie excentrică cu centrul de echilibru al tabloului.

DINAMICA FIGURII UMANE

Centrii temei compoziţionale pot fi cuprinşi într-un singur obiect vizual. Exemplul cel mai proeminent al unei astfel de compoziţii este figura umană care este organizată în jurul a doi centri principali, unul dintre ei în zona ombilicului sau vintrelor, celălalt în zona capului. Raportul greutăţii cu care sunt investiţi cei doi centri variază foarte mult, coincizând simbolic cu relaţia dintre natura materială sau instinctuală a omului, asociată cu regiunea intestinală ca şi genitală a corpului pe de o parte şi cu natura sa intelectuală şi spirituală, asociată cu capul care conţine creierul şi principalele organe senzoriale.

Atât din punct de vedere vizual, cât şi fizic, figura umană se confruntă cu natura „animală" a omului, localizată în zona pelviană. Aceasta se poate vedea într-una dintre ilustraţiile lui Vitruvius realizate în timpul Renaşterii (fig. 42). Centrul de echilibru este în

ombilic, locul originii biologice. Privit dintr-o astfel de perspectivă, celălalt centru compoziţional, capul este

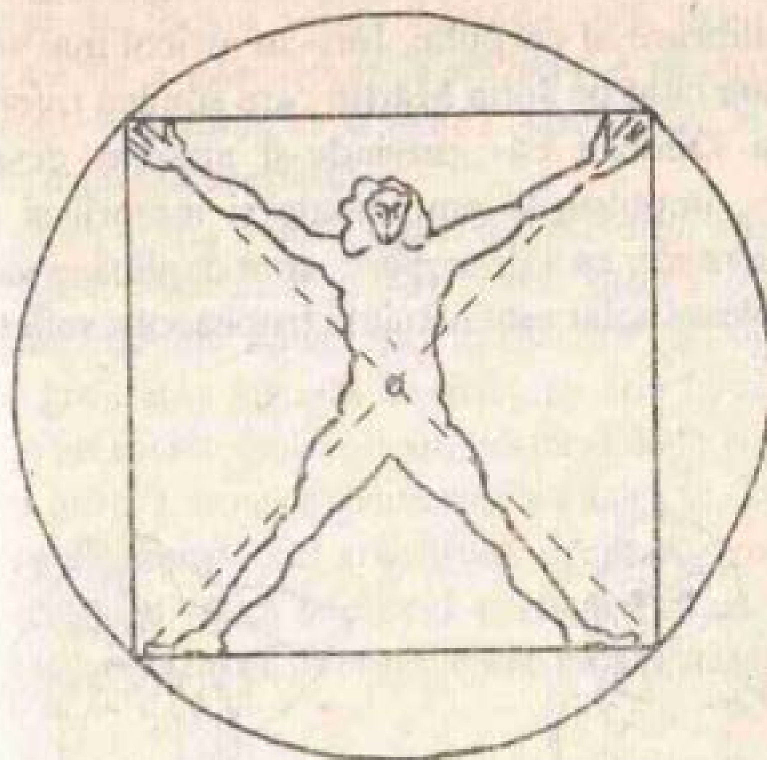


Fig. 42.

mult îndepărtat şi ca atare subordonat. Noi am recunoscut, totuşi, privind tondoul lui Michelangelo de la Bargello (vezi IL. 19), că în compoziţie, pe scara ierarhică a vectorului vertical, capul se înalţă într-o poziţie dominantă. Acest dublu etalon al evalurii celor doi centri rivali este cel care conferă libertatea artistului să-şi elaboreze propria sa concepţie asupra naturii umane. De fapt, constituie o decizie care trebuie luată în seamă de fiecare dată când este reprezentată o figură umană.[2]

În istoria dansului funcţionează o distincţie între stilurile centrate împrejurul regiunii superioare a corpului şi celelalte care accentuează zona pelviană. La Meri, descriind diferenţa dintre dansul oriental şi cel occidental afirmă că „occidentalul dansează de la mijloc în jos; orientalul de la mijloc în sus „şi mai adaugă că „dansul occidental este excentric, întreaga mişcare îndreptându-se spre exterior din cauza forţei, în timp

ce dansul oriental este concentric, mişcarea plecându-se spre interior, în jurul motivului centrului". În dansul modern occidental, acţiunea îşi are originea în centrul de echilibrare al corpului. Într-un articol mai vechi al meu l-am citat pe John Martin care spunea referitor la Isadora Duncan că „privindu-şi aparent destul de obiectiv, impulsurile emoţionale şi motorii şi legându-le între ele, ea a descoperit, spre deplina ei satisfacţie, că plexul solar este locuinţa trupească a sufletului şi

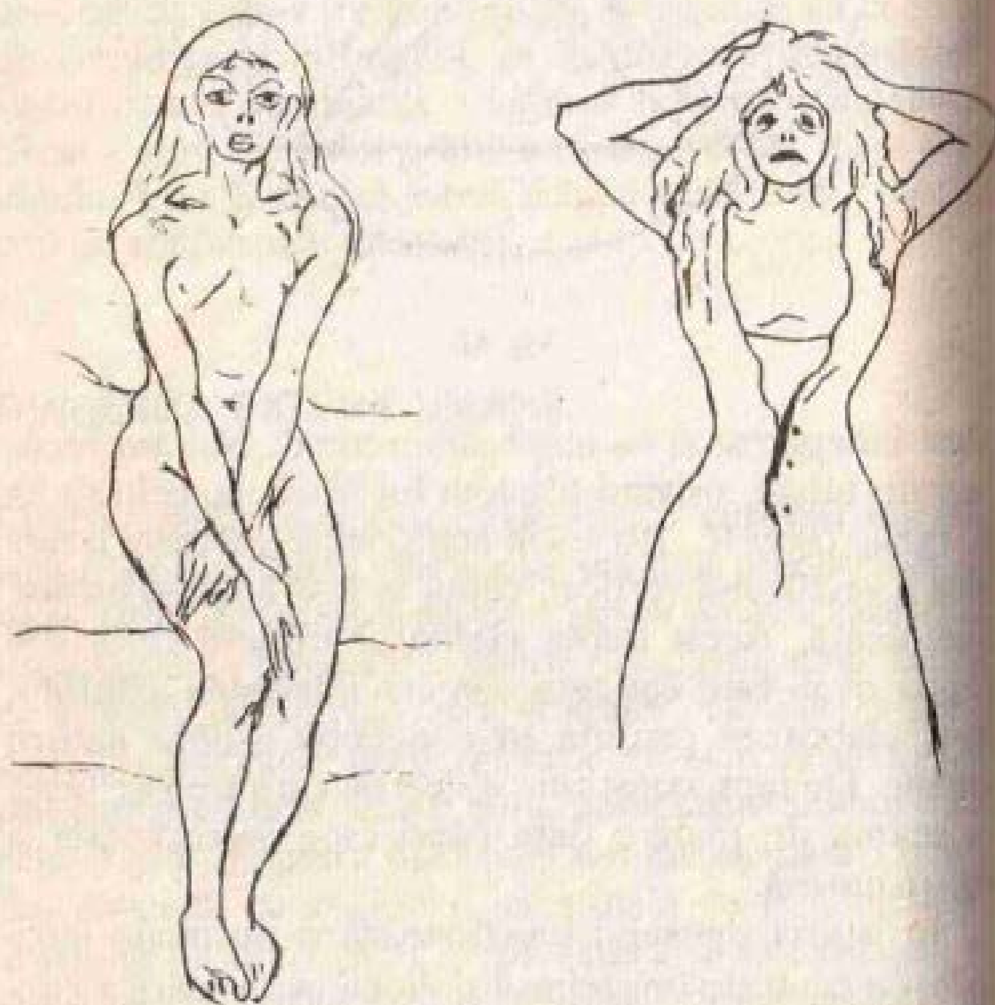


Fig. 43. (după Munch)

centrul prin care impulsul interior a fost transpus în mişcare".[3] În aceeaşi ordine de idei, l-am menţionat şi

pe D.H. Lawrence care, în broşura sa despre psihoanaliză şi subconştient, afirmase că centrul primar afectiv al subconştientului este localizat în spatele ombilicului, în plexul solar. Acestea sunt prin urmare încercări de a găsi originea nu numai pentru natura materială a omului, ci şi aceea spirituală, în centrul aflat în mijlocul corpului.

O comparaţie a două figuri din picturile aparţinând lui Edvard Munch (fig. 43) poate ilustra cele două atitudini extreme aduse aici în discuţie. În figura din stânga greutatea vizuală centrică se află în zona pelviană şi un vector descendent, pornind de la cap atrage atenţia asupra zonei experienţei sexuale. În figura din dreapta capul este cel accentuat, drept centru al gândului tulbure. Aici vectorul vertical ţinteşte în sus înspre concentrarea energiei către partea superioară a figurii.

Foarte multe exemple ar putea fi citate pentru a descrie mijloacele compoziţionale prin care artiştii diferitelor secole şi culturi au manipulat relaţia dintre cele două accente principale ale corpului uman. Când personajul se află într-o poziţie înclinată capul pierde mult din caracterul său dominant şi decade spre o condiţie mai degrabă de duplicat al picioarelor. Francisco de Goya face astfel încât centrul de echilibru al personajului său, *Maja desnuda* (IL. 47), să coincidă cu cel al spaţiului dreptunghiular al picturii, concentrând astfel atenţia privitorului asupra sexualităţii feminine. Poziţia oblică a axei corpului menţine o greutate considerabilă în cap, dar atrage privitorul, prin contact vizual, pentru a-l conduce în direcţia centrului primar.

Strategia exact opusă este evidentă în operele care pun accent pe natura spirituală sau intelectuală a omului. Ea este valabilă pentru multe sculpturi sacre din Evul Mediu. În mozaicul bizantin prezentat în figura 8, vectorii verticali ai figurilor aşezate se deplasează dincolo de centrii mediani fără încetare, ajungând la

punctul culminant incontestabil, situat la nivelul suitei de capete.

SALTIMBANCII ŞI GUERNICA

Voi completa discuţia privitoare la centrii vizuali ca pivoţi cu o comparaţie a două binecunoscute picturi ale lui Picasso – una de la începutul şi alta de la mijlocul creaţiei sale – care prezintă scheme compoziţionale neaşteptat de asemănătoare. La prima vedere, *Familia saltimbancilor* din 1905–1906 (IL. 48) se prezintă ca un conglomerat de cinci figuri care stau în picioare despărţiţi printr-un culoar de o femeie care stă jos. Este o privelişte stingheritoare deoarece grupul aglomerat din stânga dă peste cap echilibrul faţă de personajul unic din dreapta jos, dând impresia de nereuşită în atingerea formei finale a compoziţiei. Dacă ne bazăm pe prima noastră impresie mai puţin decât pe judecata lui Picasso, vom căuta o percepere mai adecvată a operei şi, fiind îndreptaţi cu toată atenţia asupra funcţiei cruciale a centrului de echilibru, ajungem să ne concentrăm asupra celor doi băieţi. Aşezaţi în mijloc, ei sunt investiţi prin localizare spaţială cu puterea deplină a centrului de echilibru. Acesta ne oferă neaşteptata experienţă a unei restructurări dramatice a scenei.

Astfel realizăm că diferenţierea funcţiei compoziţionale împarte aglomerarea celor cinci personaje în două grupuri distincte. Cei doi băieţi ocupă mijlocul, fiind astfel separaţi de grupul lateral al celor trei – o separare având drept punct de sprijin bufonul masiv care întoarce spatele perechii din centru şi completează trioul din stânga. Această reorganizare ne pune la îndemână trei centri principali: băieţii în mijloc, cele trei personaje din stânga şi femeia din dreapta. Din punct de vedere dinamic, se creează o curioasă tensiune prin contradicţia dintre contactul spaţial strâns al grupului central cu cel lateral şi separarea sa funcţională de acesta. Tensiunea amintită se reechilibrează prin chiar contradicţia complementară din cealaltă jumătate a tabloului lui Picasso. Aici distanţa creată în spaţiul dintre băieţi şi femeie este compensată de către vectorul diagonal puternic care trece prin capetele lor până la capul femeii, susţinut de direcţia privirilor.

Compoziţia dă la iveală de-astă dată o simetrie centrică între contradicţiile invertite: separare funcţională echilibrată de contactul fizic pe partea stângă şi atracţie funcţională care copleşeşte separarea fizică din partea dreaptă. Această simetrie constituie o centricitate stabilă, foarte deosebită de lipsa neliniştitoare a echilibrului pe care am observat-o la prima vedere. Şi încă ceva. Centricitatea totală a compoziţiei se îndreaptă permanent dinspre stânga spre dreapta cu ajutorul unui puternic vector excentric. El este purtat de curba generală a capetelor şi de direcţia privirii tuturor personajelor, mai puţin a unuia. Atât de puternic este acest vector, încât el trebuie neutralizat de figura greoaie a bufonului.

Factorul lateral al celor cinci personaje în picioare indică o săgeată îndreptată înspre femeia aşezată, aceasta însă nu reprezintă ţelul final. Ea participă la orientarea către dreapta şi prin urmare reprezintă doar o staţie pe drumul către un obiectiv neclar care se află la infinit, dincolo de limitele cadrului. Mai presus de aflarea perceptivă a ţintei date, se află o dorinţă spirituală care transcende episodica scenă de gen a acrobaţilor ambulanţi.

O structură compoziţională, surprinzător de asemănătoare întâlnim într-o operă mai târzie a lui Picasso, în ciuda subiectului său foarte diferit. Pictura murală *Guernica* din 1937 (IL. 49) este alcătuită tot pe o simetrie centrică tripartită şi este străbătută de asemenea de un vector lateral transcendent. În acest caz, vectorul excentric se mişcă de la dreapta la stânga pentru că, probabil, aşa cum am arătat mai înainte, vizitatorii salonului spaniol pentru care a fost comandată pictura veneau spre ea din acea direcţie.

Componenta centrală a compoziţiei are forma unei piramide cu vârful pe verticala pânzei, în mica lampă de lângă capul calului. Subiectul principal al piramidei este calul, ca victimă a atacului fascist. Corpul său rănit, sfârtecat de un proiectil, reprezintă în centrul de echilibru al picturii o microtemă a subiectului de ansamblu. Scena centrală este flancată de cele două aripi ale tripticului care conţin vectorii verticali, orientaţi în direcţie opusă: în dreapta o femeie cu hainele în flăcări, căzând de pe o casă, în stânga, figura uriaşă a taurului, ridicându-se deasupra măcelului.

Stabilitatea simetriei centrice descrie starea de lucruri aşa cum este ea dată – atacul criminal la care era supusă republica spaniolă în acea vreme. Misiunea picturii murale a mers totuşi dincolo de acuzaţie. Ea întruchipează şi speranţa supravieţuirii. Această temă este susţinută de vectorul excentric care copleşeşte tema centrală cu o acţiune precis direcţionată; ea adaugă timp spaţiului. Toate figurile din zona centrală şi stânga a picturii sunt orientate către taur, emblema curajului spaniolilor, ca ţintă a speranţei lor.

Cu toate acestea şi aici ca şi în *Familie de saltimbanci*, taurul este doar obiectivul imediat al cerinţei generale. Taurul, deşi înfruntă scena cu trupul său, îşi întoarce capul în direcţia mişcării atotcuprinzătoare spre stânga. Aceasta înseamnă că şi aici lupta pentru scop transcende obiectivul tangibil oferit şi trece dincolo de barierele picturii, către o împlinire îndepărtată.

Capitolul VII
CENTRII CA DIVIZORI

Până acum am examinat centrul de echilibru ca stabilizator al greutăţii. Obiectele compoziţiei localizate în zona centrală sau pe axa localizată central au câştigat în forţă şi au fost protejate de respingerile şi atracţiile poziţiilor excentrice. Chiar şi obiecte localizate în afara zonei de mijloc au putut fi văzute ca unite şi stabilizate atunci când s-au grupat în jurul centrului de echilibru.

COMPOZIŢIA BIPOLARĂ

Lupta pentru unitate este însă doar una dintre tendinţele care ajută compoziţia să se organizeze. Obiectele vizuale care compun structurile compoziţionale au şi ele nevoie de independenţă, de o suveranitate proprie. Când această autonomie a părţilor este puternic pronunţată, compoziţia se prezintă ca o întâlnire a agenţilor separaţi, care îşi răspund unii altora în diferite feluri. Forma cea mai obişnuită este acea a dualităţii, întâlnirea a doi parteneri scindaţi şi echilibraţi nu mai puţin de o axă centrală. Această formă o putem numi compoziţie bipolară.

O astfel de întâlnire dihotomică poate avea caracterul unui dialog între părţile care se cercetează reciproc ca de exemplu în reprezentările Bunei Vestiri. Ea poate să mai dezvăluie ciocnirea unor duşmani sau contrastul dintre contrarii precum lumina şi întune-

ricul. Voi începe cu unul din desenele evocatoare ale lui Edvard Munch consacrat temei geloziei (IL. 50). O fâșie albă în mijlocul tabloului desparte o lume a întunericului total, din stânga, de ansamblul șabloanelor vizionare ca și zdrențuite în negru și alb din dreapta. Ea separă izolarea deprimantă a soțului de întâlnirea la fel de sinistră a cuplului adulter. Fața soțului, cu ochii holbați, deși privind intens spre exterior, pare paralizată de fixația din gândul său prin simetria-i frontală și prin poziția centrică.[1] Prin contrast, cuplul amanților este cufundat în dialog, dar animat prin elongația dinamică. Axa verticală din mijloc echilibrează cele două jumătăți ale tabloului și invită la comparație. Raportarea lateralelor este marcată cu precădere de axa centrală orizontală. Ea leagă ochii soțului de centrul pubian al femeii – un vector excentric care leagă energic subiectul și obiectul scoțând în relief fiecare componentă semnificativă ca pe o microtemă.

Mult mai greu sesizabilă, dar tot atât de importantă pentru înțelegerea adecvată a compoziției, este divizarea verticală din peisajul lui Bellini (IL. 51). Divizarea este abia indicată de profilul stâncilor din prim-plan, croind drum perspectivei cuprinzătoare a fundalului. Axa laterală accentuează o demarcare și mai mare între călugărul cu chilia sa rupestră din partea dreaptă jos și priveliștea naturii înfloritoare din stânga sus. Oarecum într-acolo se lasă bănuită localizarea apariției invizibile către care este orientată exaltant privirea Sfântului Francisc. Acest vector excentric transversal se mișcă diagonal, traversând verticala centrală. Aceasta din urmă este totuși indispensabilă pentru definirea atitudinii omului. El se apropie de locul revelației cât mai mult posibil dar este oprit de a mai înainta ca de un perete de sticlă și pășește îndărăt cu un gest de abandonare pasivă.

În mediul nostru controlat gravitațional, diviziunile verticale se ivesc cu ușurință în timp ce acelora orizontale le sunt necesare condiții speciale. Și echilibrul între stânga și dreapta care face posibilă egalitatea în plan orizontal diferă substanțial de inegalitatea ierarhică dintre deasupra și dedesubt. În *Narcis*, atribuit lui

Caravaggio (IL. 52), axa simetriei orizontale este plasată ușor sub centrul geometric, sporind prin aceasta greutatea copleșitoare a băiatului din jumătatea superioară. Simetria mecanică a celor două imagini, care ar fi prea puternică și înăbușitoare dacă ar apărea în jurul unei axe verticale, este guvernată de dominarea vârfului și disproporția paradoxală dintre greutatea mare de deasupra și reflectarea ei diafană de jos, împrumutând scenei o irealitate plutitoare, proprie povestirii mitologice.

JONCȚIUNEA NECESARĂ

Când o compoziție este alcătuită din două părți izolate, ponderea unei axe centrale, fie ea verticală sau orizontală, divide efectiv cele două părți. Este nevoie de mai mult decât de o descompunere. Dacă părțile nu interacționează, nu ar avea nici un motiv să se reunească în cadrul aceleiași compoziții. Prin urmare, axa care le împarte are și un element transversal de legătură.

În *Buna Vestire* a lui Fra Angelico (IL. 53), coloana centrală separă de ajuns de net realitatea celestă de colțul domestic al Fecioarei. De fapt, ea pare să-l împiedice pe înger să transmită mesajul său. În același timp, totuși coloana centrală este integrată parțial arcaturii care înconjoară și unifică scena. În contextul său arhitectural, ea ajută la întărirea spațiului intern care leagă în mod continuu mesagerul și destinatarul.

Să cercetăm deci dubla funcție a Arborelui cunoașterii, separându-i pe Adam și Eva în multe dintre reprezentările Păcatului originar. În majoritatea cazurilor copacul este așezat pe verticala centrală ca o barieră hotărâtoare între femeia seducătoare și bărbatul sedus. Dar, de exemplu, în compoziția lui Tintoretto (fig. 44), Eva se ține strâns de trunchi ca de o posesiune și se întinde dincolo de el, astfel încât mărul, corpul delict, figurează în centrul compozițional ca microtemă a poveștii. În mod similar, Manet, în gravura

sa *Rendez-vous-ul pisicilor* (IL. 54), a separat prin coşul din centru pe purtătorul întunecimii de acela al

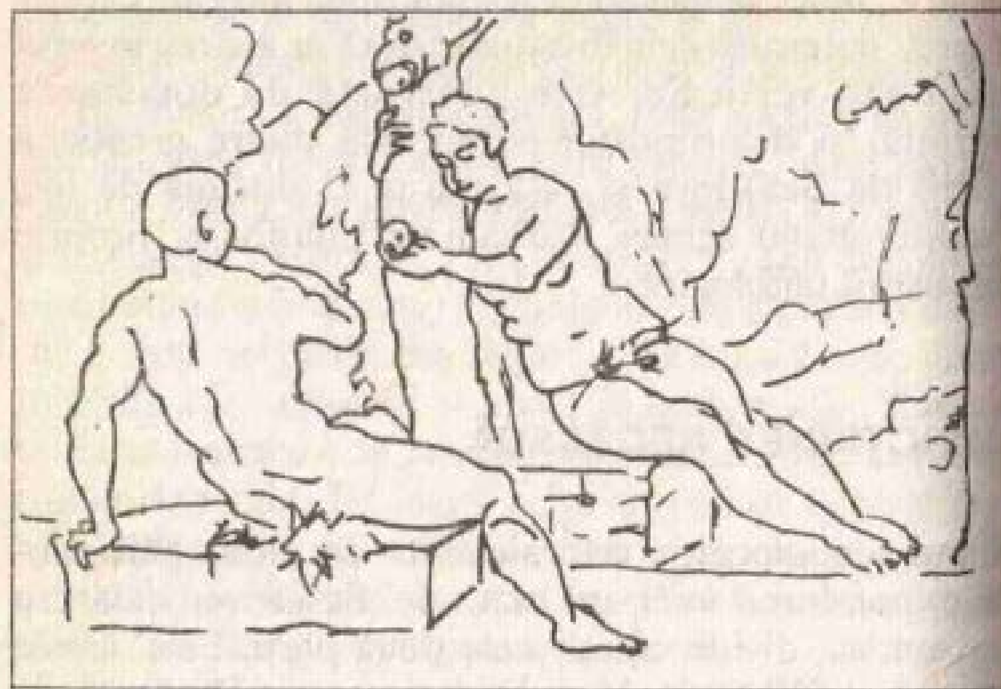


Fig. 44. (după Tintoretto).

luminozităţii, dar neutralizând separarea prin coada pisicii albe care mătură hornul şi capul pisicii negre care o adulmecă pe cea dintâi. Ce modalitate mai bună s-ar fi putut găsi pentru a prezenta relaţia ambivalentă dintre suspiciune şi atracţie şi, în ecoul ei simbolic, relaţia tot atât de ambivalentă dintre viciu şi virtute.

Gauguin foloseşte o compoziţie bipolară pentru a arăta divorţul artistului de propria-i operă (IL. 55). El plasează figura lui Van Gogh aproape de marginea dreaptă, iar şevaletul său pe cât de departe posibil înspre latura stângă. Ni se aduce aminte de *Crearea omului* a lui Michelangelo (vezi IL. 67), la care breşa dintre cei doi centri îndepărtaţi este podită similar, de vectorul excentric al braţului creatorului. În ambele exemple, creatorul din dreapta înfruntă creatura din partea stângă animând-o, iar o atingere a degetelor realizează miracolul creaţiei. Asemănarea însă se opreşte aici. Michelangelo concepe cele două personaje înclinate unul către celălalt, dornice să învingă

prăpastia dintre spirit şi materie. Gauguin foloseşte portretul prietenului său pentru a descrie creativitatea ca pe o luptă problematică. Paleta de pe verticala centrală uneşte pe creator cu propria sa operă ca pe o bază greoaie, cele două mase principale îndepărtându-se una de cealaltă, asemenea unor braţe ridicate în V. Este ca şi cum buchetul de floarea soarelui s-ar feri în lături de atingerea însufleţitoare, însăşi mâna pictorului fiind detaşată parcă de posesorul ei, izgonită undeva dincolo de verticala centrală, pe aripa stângă a tabloului. Pictorul însuşi este îndepărtat cât de mult posibil, reticent parcă faţă de propria-şi misiune.

Tensiunea creată de oscilarea între atracţie şi respingere, într-o operă din secolul al XIX-lea devine de asemenea evidentă comparând opera lui Georges de la Tour, *Educaţia Fecioarei* (IL. 56), cu dublul portret al lui Edgar Degas. În ambele cazuri este aşezată o carte pe verticala centrală, reunind cele două personaje. În imaginea religioasă cartea are în plus greutatea de a fi ţinta atenţiei concentrate a ambilor parteneri. Aura cărţii de rugăciuni trimite puternici vectori excentrici către feţele mamei şi fiicei, unite printr-o evlavie comună.

În *Violonist şi tânără femeie* a lui Degas (IL. 57), cartea ostentativ de goală, ocupând o poziţie dominantă ce conferă echilibru centrului picturii, nu este privită de nici o persoană. Ea capătă semnificaţia avansurilor femeii către bărbat, relaţia nefiind încă precizată. Apropierea lor nu ajută comunicarea, ci, mai degrabă, subliniază lipsa acesteia. Întemniţate fiecare în jumătăţi diferite ale tabloului, cele două persoane sunt unite doar prin similitudinea răspunsului lor faţă de un obiect de interes comun de dinafară. Ambele împlinesc acelaşi lucru, ceea ce le face să se ignore reciproc, iar albul ostentativ al cărţii întoarse în sus le ţine departate în loc să le unească.

O combinaţie subtilă de unire şi separare ne-o oferă Tiţian în *Sfânta Familie* (IL. 58). Puţine redări ale subiectului permit figurii lui Iosif să domine centrul. În acest caz, poziţia sa centrală este justificată de dubla-i funcţie, de mediator şi strajă. El este cel care îl prezintă

pe băiatul păstor Fecioarei, dar, în același timp, tot el este cel care se asigură că domeniul sacru rămâne detașat de realitatea lumească pe cât se cuvine. Capul lui Iosif ocupă verticala centrală la vârful dispunerii triunghiulare a figurilor, dar corpul său pornește oblic din zona din dreapta jos, zona muritorilor de rând din care el însuși se trage. Ambiguitatea acestui vector diagonal este admirabil exploatată. Figura înclinată a lui Iosif îl conduce pe băiat spre scena sacră a mamei și copilului, dar și Iosif se trage dinspre băiat spre familia sa, exprimând astfel o detașare protectoare. Această separare este explicit reprezentată de demarcația verticală a toiagului lui Iosif și de pumnul său care blochează vederea băiatului. Cu toate acestea, delimitarea nu este destul de puternică pentru a scinda calea centrală de comunicare. De-a lungul axei orizontale, un vector excentric traversează tabloul, legându-i în mod simetric pe mamă și copil de capul băiatului.[2]

DIAGONALE

Am discutat despre compozițiile bipolare în care cele două părți sunt separate de o axă centrală și legate printr-un vector excentric, fie pe orizontală, fie pe verticală. Conexiunea pe orizontală îi pune pe cei doi parteneri pe poziții egale, asemenea jucătorilor de tenis pe teren neted. Conexiunea pe verticală creează o diferențiere ierarhică, dând centrului superior o mai mare pondere și o forță mai mare. Când vectorul de legătură este înclinat, rezultă o relație de intermediere. Într-o pictură alungită pe verticală, Lucas Cranach reprezintă pe regele David sus de tot, în partea stângă (IL. 59). Acest fapt îl situează într-o poziție clară de dominare față de prada sa, Bethsabeea. Totuși, doamna nu apare chiar dedesubtul regelui. Legătura diagonală dintre ei poate fi o întâlnire pe picior de egalitate. În plus, înclinația legăturii sporește cu mult tensiunea scenei. Am arătat mai înainte că formele înclinate sunt percepute ca deviații de la osatura statică a verticalei și orizontalei. Astfel, raportul spațial oblic dintre rege și iubită se interpretează ca o ciocnire între subjugarea totală și confruntarea la nivel aproape egal.

A doua diagonală din tabloul lui Cranach, pornind din partea stângă jos până sus în dreapta, separă cele două părți una de cealaltă. Împărțirea este făcută de linia oblică a celor trei capete de femei. Recunoaștem aici că o axă diagonală, deși structural nu la fel de puternică precum structura gravitațională de bază, are o stabilitate proprie și, prin urmare, dă ceva forță diviziunii pe care o susține. În *Le Chahut* a lui Seurat (IL. 60), separarea diagonală dominantă intensifică puternic dinamica scenei. În același timp, totuși ea acționează ca o legătură solidă, unind două colțuri opuse ale picturii și exprimând ridicarea înaltă a picioarelor dansatoarelor printr-o înghețare a mișcării. Împreună cu simetria robustă a celui ce cântă la contrabas de pe verticala centrală, acest aranjament paralizează acțiunea într-un fel mai mult decât caracteristic stilului lui Seurat.

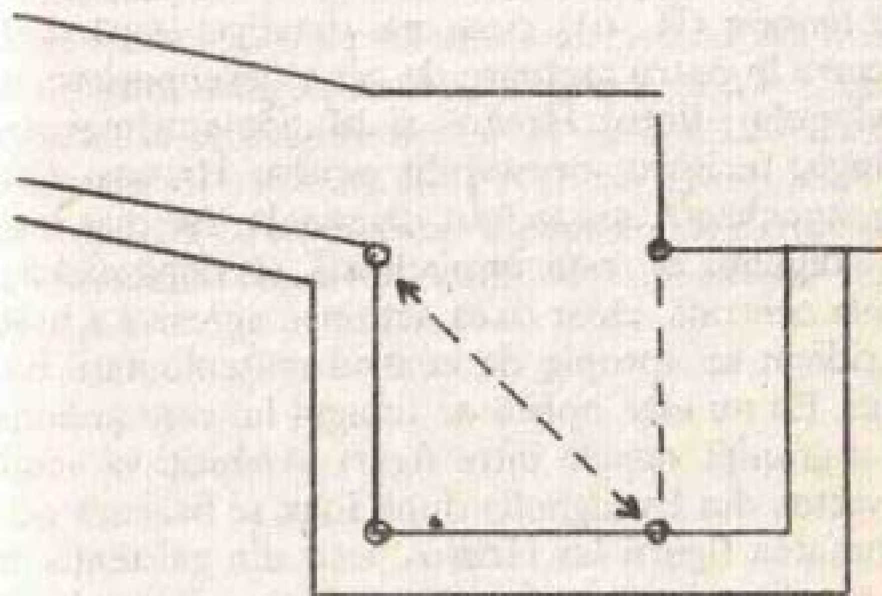


Fig. 45.

Am observat că în multe aranjamente bipolare axele de echilibru servesc drept divizori și prin urmare sunt mai degrabă cazuri decât elemente marcate pozi-

tiv ale compoziţiei înseşi. Am mai văzut însă şi cum centrul de echilibru din mijloc tinde să fie încălcat, deşi prezenţa sa virtuală este întotdeauna necesară pentru a menţine unitatea compoziţiei. Acest lucru nu este valabil numai pentru operele de artă verticale, precum tablourile de pe pereţi, dar şi pentru compoziţiile în plan orizontal, mai ales pe scena unui teatru. În poziţia de bază a actorilor de pe o scenă a unui teatru japonez No (fig. 45), centrul de echilibru este gol. Zona pătrată a scenei este marcată de patru stâlpi aşezaţi în colţuri. Actorul principal *(shité)* este aşezat lângă stâlpul stâng îndepărtat, în timp ce adversarul său, cel care-i dă replica *(waki)*, acţionează de aproape, din partea dreaptă. Aceasta instituie diagonala cu funcţia de vector principal al acţiunii dramatice, producând atât stabilitate, cât şi dinamică.

NOLI ME TANGERE

Pentru a trage o concluzie din această discuţie despre compoziţia bipolară voi analiza tabloul lui Tiţian *Noli me tangere* (IL. 61) ceva mai detaliat. Împărţindu-se pictura în patru sectoare de cerc, descoperim nucleul dialogului dintre Hristos şi Magdalena mai jos, în stânga, teritoriu prestabilit pentru Hristos. Femeia îngenuncheată, aşezată în diagonală dar mai jos faţă de stăpânul ei, este împiedicată să depăşească verticala centrală, chiar dacă acţiunea agresivă a braţului ei ridicat se apropie de centrul masculinităţii bărbatului. Ea nu este oprită de toiagul lui care acţionează ca o graniţă vizuală între figuri. Amintiţi-vă acum că povestea din Evanghelia după Ioan se bazează pe ambiguitatea figurii lui Hristos, ieşit din existenţa muritoare prin moarte – el este o apariţie – dar având încă prezenţa vizibilă a unui om viu. El este încă tangibil, dar nu mai trebuie atins pentru că, aşa cum îi explică Magdalenei care vrea să verifice realitatea lui cu propria ei mână, „Încă nu am urcat la Tatăl meu".

Personajul lui Hristos răspunde înaintării femeii prin concavitatea retragerii sale, realizate în primul rând prin înclinarea torsului. Această înclinare posedă însă întreaga ambiguitate a unui vector oblic: când este citit descendent îl face pe Hristos să se ferească de atingere; când este citit ascendent, îl face să se aplece protector pentru a-şi primi urmăritoarea fidelă. Cei doi centri ai corpului său, capul şi pelvisul, operează contrapunctic pentru a reda relaţia ambivalentă dintre cele două persoane.

Personajul lui Hristos domină prim-planul; dar deşi capul său se află pe axa orizontală de echilibru, scena întâlnirii sale cu Magdalena este, să spunem aşa, închisă în jumătatea de jos a tabloului. Această regiune de jos este separată de orizont prin zona superioară a spiritualităţii libere, în care copacul şi clădirile de pe deal ajung până la cer. Deşi Hristos ieşise de-acum din existenţa pământească, el este prezentat de Tiţian ca participând încă la ea împreună cu Magdalena în această ultimă întâlnire. El este încă supus forţelor fizice, ţintuit jos de către orizont şi îngrădit aici, jos, de trunchiul copacului. Pentru transfigurare va mai trebui să urce în sferele cereşti, unde va deveni de neatins.

Distincţia dintre regiunea inferioară şi cea superioară este simbolizată şi prin distribuirea culorilor principale. Figura Magdalenei are forma activă a unei pene, târându-se pe pământ ca un melc şi întărită de roşul aprins al veşmântului. Acestei identificări a femeii cu culoarea caldă i s-a răspuns cu albastrul rece al apei, învăluind capul bărbatului în partea superioară a tabloului.

Capitolul VIII
VOLUME ŞI PUNCTE NODALE

În capitolele precedente, cele două principii compoziţionale ale noastre au fost aplicate mai ales structurii de bază a unei opere de artă ca întreg, trăsăturilor generale care îi menţin unitatea şi îi articulează tematica. Am discutat despre centrul de echilibru al întregului şi despre masele alcătuind compoziţii specifice. Acţionând în esenţă prin ponderea lor, aceste mase sunt reprezentative în sistemul centric, dar prin poziţiile lor în spaţiu ele devin de asemenea baze ale acţiunii directe prin respingeri sau atracţii, adică prin vectori care reprezintă al doilea principiu compoziţional, sistemul excentric. Am strabilit că respectivii vectori, la rândul lor, întreţin relaţii de interacţiune între masele centrice. Am reamintit încă o dată un exemplu dat mai devreme: celulele nervoase sau neuronii din care este alcătuit sistemul nervos – corpuri cu nucleu centric, care îşi trimit în afară tentaculele filamentoase, axonii şi dendritele, prin care celulele îşi realizează interacţiunea.

VOLUME ŞI VECTORI INTERACTIVI

Este necesar să detaliem acum această prezentare simplă în două direcţii. În primul rând, cele două sisteme organizează nu numai compoziţia ca întreg, dar şi fiecare dintre părţile acesteia, atâta timp cât fiecare

posedă o completitudine proprie – un unic chip sau o mână, de exemplu, sau o floare izolată. În al doilea rând, trebuie să ne dăm seama mai bine că ambele principii coexistă întotdeauna. Un sistem centric, de exemplu, este alcătuit dintr-o adevărată împrăştiere radială de vectori (vezi fig. 1). Numai prin dispunerea lor laolaltă vectorii se reunesc pentru a forma centricitatea, iar doar prin faptul că este format din vectori un sistem centric devine un focar de forţe. Gândiţi-vă acum la axele de echilibru în jurul cărora, aşa cum am văzut, sunt organizate multe compoziţii. Ele sunt cu siguranţă centri determinaţi de localizarea şi ponderea lor, însă forma lor alungită accentuează şi faptul că sunt totodată vectori, forţe direcţionate ca săgeţile, orientate în anumite direcţii. Dacă pe de altă parte deosebim obiectele vizuale, numindu-le volume sau vectori, adoptăm o simplificare convenabilă care trebuie manevrată cu precauţie.

Volumele ne impresionează în primul rând prin *fiinţarea* lor, vectorii prin *acţiunea* lor. În figura 46, în schiţa simplificând o compoziţie abstractă a lui El Lissitzky, un disc masiv, întunecat, se caracterizează printr-un volum cu considerabilă pondere. Poziţia sa ex-

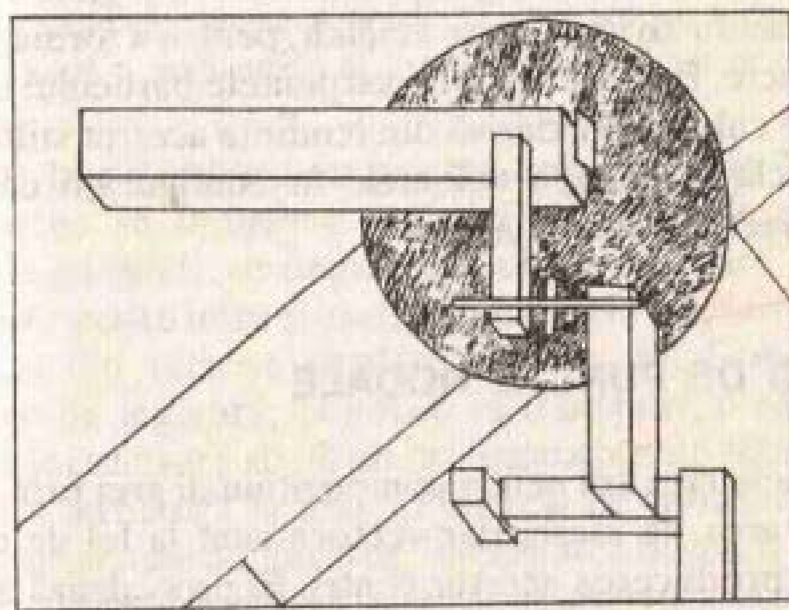


Fig. 46. (după Lissitzky)

centrică îl înzestrează totuşi cu un puternic vector către şi dinspre centrul de echilibru al întregului iar această localizare în afara centrului modifică simetria centrată a vectorilor trimişi şi recepţionaţi de către figura circulară. Excentricitatea este tema principală a acestei picturi şi în ultimii ani unii artişti ar fi fost dornici s-o lase aşa cum se află. Lissitzky îşi elaborează tema explorând relaţiile centrului dislocat cu o reţea de elemente verticale şi orizontale, cu câteva diagonale în fundal. Acele bare alungite funcţionează în esenţă ca vectori, punctând şi suscitând diferite direcţii. Este clar totuşi că ele rămân tot volume, de mărime, proporţii şi greutate diferite. Ele definesc împreună raportul particular dintre greutate masivă şi acţiune orientată, intenţionate de artist.

Variaţia acestui raport explică particularităţile stilistice importante. Anumite stiluri timpurii, de exemplu cel al monoliţilor din Insula Paştelui, se bazează pe volume compacte, iar la un nivel mai diferenţiat, stilurile clasiciste şi monumentale denotă o preferinţă similară. Anumite naturi moarte, precum cele ale lui Cézanne, folosesc aglomerări de volume – de exemplu, o grămadă de mere pe o farfurie – atingându-se şi petrecându-se unul peste celălalt, pentru a forma mase compacte. Pe de altă parte, şarpantele barocului târziu sau ale cubismului derivă din tendinţa acestor stiluri de a disocia şi decupa volumele în configuraţii cu mai mulţi vectori individuali.

TIPURI DE PUNCTE NODALE

Volumele creează centri compoziţionali grei prin conglomerarea de mase; dar vectorii sunt la fel de eficienţi în producerea acestor centri. Ei procedează astfel întreţesându-se în configuraţii complexe. Centrii creaţi prin astfel de acţiuni combinate dintre forţele direcţionale le-am numit *puncte nodale*. Punctele nodale creează ponderea centrică prin diferite mijloace, dintre care voi enumera câteva.

(1) În primul rând sunt mănunchiurile de raze concentrice care izvorăsc dintr-un centru. Sursele luminoase, precum soarele sau nimburile constituie exemple de acest tip; similare sunt şi liniile ori suprafeţele decurgând din punctele de fugă ale perspectivei centrale. În *Apariţia* de Moreau (IL. 62), capul profetului mort este înconjurat de strălucirea unor raze orbitoare şi creează un centru nodal cu intensitate dominantă.

(2) Dinamica vizuală în direcţia opusă, convergenţa vectorilor către un centru comun generează şi ea noduri. Cheia de boltă în care se întâlnesc ogivele unei bolţi gotice devine centru de energie concentrată. Un grup de oameni aşezaţi în jurul unei mese produce o convergenţă similară. Un astfel de contact culminant este îmbrăţişarea îndrăgostiţilor şi orice înmănunchere de obiecte. Cele trei spade ţinute strâns în mână de tatăl din *Jurământul Horaţiilor* a lui David se manifestă ca un contrapunct nodal faţă de grupul compact al celor trei fii. Intensitatea unui astfel de centru este mult sporită atunci când elementele prezentate într-o apropiere fizică se luptă spre a se despărţi. Gândiţi-vă la cei doi prizonieri înlănţuiţi unul de celălalt sau la Prometeu sau la Andromeda legaţi de stâncă sau la două persoane spate-n spate şi care nu au nimic unul cu celălalt – un simbol al înstrăinării, folosit uneori de Degas.

(3) Intersecţiile sunt puncte nodale. Kevin Lynch, în cartea sa *Imaginea oraşului* vorbeşte de puncte nodale ca fiind „strategice într-un oraş în care un observator poate intra şi care sunt focarele intensive către care şi din care se deplasează. Ele pot fi mai ales puncte de legătură, popasuri în transport, o răscruce sau o încrucişare de drumuri, momente de schimbare de la o structură la alta. „Punctele de transfer de pe harta unui metrou întrerup linearitatea mişcării pentru fiecare linie şi combină vectorii unidimensionali într-o reţea bidimensională. Într-o biserică tradiţională încrucişarea navei cu transeptul constituie un astfel de centru nodal intensificat, produs de interacţiunea a două făgaşuri, de care diferă calitativ, fiind un loc de popas. În general, fiecare punct nodal reprezintă un

punct de susținere al compoziției. Departe însă de a fi un punct static, în care acțiunea încetează, încleștarea vectorilor diferit orientați produce o oprire mutuală intensiv dinamică. În acest sens, încrucișările sunt versiuni elementare ale nodurilor.

(4) Nodurile provoacă o mai mare întrerupere decât simplele încrucișări, pentru că ele îndoaie și răsucesc vectorii ce le compun și prin urmare sunt mai compacte și autonome. Ele diferă de simpla suprapunere. În *Sfânta Magdalena* a lui Caravaggio (vezi Il. 39) zona centrului de echilibru este marcată de două puncte nodale, și anume mâinile ușor împreunate și nodul strâns care-i încinge rochia la mijloc.[1]

(5) Suprapunerea, precum cea a mâinilor Magdalenei, creează centri mai puțin autonomi decât nodurile fizice. Ea creează totuși și tensiune prin acoperirea parțială a formelor datorată petrecerii lor. Mâna dreaptă a Magdalenei a devenit un fragment cu o tensiune orientată către eliberare, iar această tensiune înzestrează punctul nodal cu energie și greutate. Personajul violonistului din figura 47 prezintă un întreg mănunchi de noduri: obrazul cântărețului este așezat

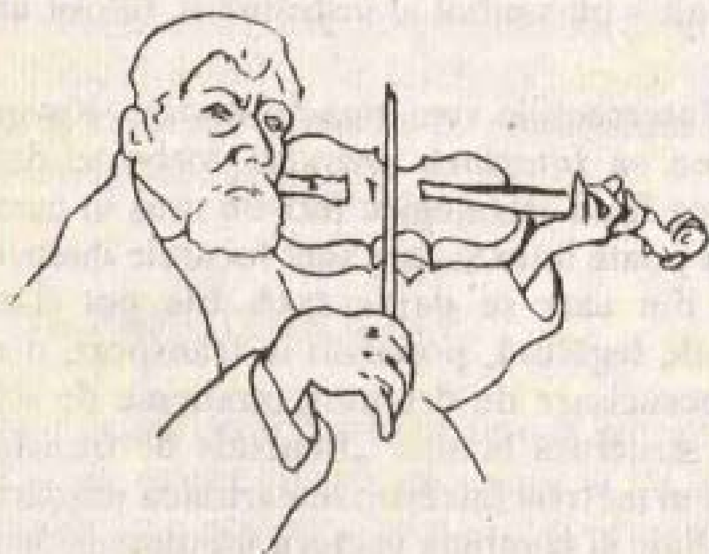


Fig. 47. (după Degas)

peste vioară, arcușul o traversează, mâna dreaptă strânge arcușul în vreme ce stânga apasă pe gâtul in-

strumentului. Laolaltă, aceste suprapuneri formează un centru de o intensitate considerabilă.

(6) Orice prindere sau împreunare implică suprapunere dar dezvăluie o constrângere sporită. Eva lui Tintoretto (vezi fig. 44) îmbrățișează trunchiul copacului între mâna ei dreaptă și cap. O mână care apucă un baston produce tensiune într-un punct nodal ca și o eșarfă sau o glugă înfășurată în jurul feței.



Fig. 48. (după Manet).

(7) Orice fel de contracție produce puncte nodale. În adâncime, racursiurile creează astfel de contractări. Un cal ce stă liniștit câștigă intensitatea vizuală atunci când este văzut din față sau din spate mai mult decât lateral. În plan frontal îndoirea încheieturilor corpului uman oferă exemplul cel mai convingător. Figura femeii așezate din *Dejun pe iarbă* a lui Manet (fig. 48) este cuprinsă într-un triunghi. Corpul, brațul, picioarele formează unghiuri ascuțite în diferite direcții. Cotul acoperă genunchiul, mâna este foarte mult îndoită la încheietură și ține bărbia, iar gâtul se menține drept

alături de curba spatelui. Această sumă de contracţii se reunesc într-un nod puternic. Încercaţi să vă amintiţi Suzana lui Rembrandt, sub atacul bătrânului care încerca să ridice prosopul de pe trupul ei.

PUNCTELE NODALE ALE CORPULUI

Din aceste ultime exemple rezultă ideea că din cauza bogatei sale articulări, corpul omenesc este special făcut pentru a da naştere unor puncte nodale expresive. Volumul torsului serveşte ca bază de la care pornesc membrele mobile, trunchiul însuşi având destule încheieturi pentru a contribui la dinamica nodală a figurii.

Un trunchi articulat combină temele expansioniste cu cele restrictive. El poate oferi golul stomacului, protuberanţele abdominale şi ale muşchilor. Compoziţia lui Courbet *Femeie în valuri* (IL. 63) se bazează pe contrapunctul dintre sânii proeminenţi şi braţele care înlănţuie capul. Această antiteză a destinderii şi contracţiei, a expunerii şi reţinerii caracterizează imaginea femeii ca ispititoare în artele Antichităţii şi Renaşterii. Gestul stereotip al acelei *Venus Pudica* protejându-şi sexul pe care şi-l dezvăluie are încă ecouri în secolul al XIX-lea în gestul hotărât al *Olimpiei* lui Manet – un vector contractor, centripet, opunându-se expunerii ostentative a corpului. Ne referim iarăşi la cele două figuri aparţinând lui Munch (vezi fig. 43). Ele ne supun privirii puncte nodale izbitor de puternice, care conferă pondere celor doi centri principali ai corpului prin acoperirea sânilor şi ascunderea capului.

Mişcarea membrelor ne e de mare ajutor. În mozaicul bizantin de la Mausoleul Gallei Placidia din Ravenna (fig. 64), Bunul Păstor domină scena semicirculară prin dimensiune supranaturală ca şi prin poziţia sa centrală. Totuşi, la fel de semnificativă este acţiunea vie care-l distinge de poziţia liniştită a mieilor. Corpul său, modelat în jurul coloanei centrale a

trunchiului, este întors prin întoarcerea umerilor. Această răsucire este activată de poziţia laterală a braţelor după cum poziţia picioarelor defineşte şi execută răsucirea opusă a bazinului. Privirea într-o parte, gesturile opuse ale braţelor care îmbină dominarea şi compasiunea, precum şi încrucişarea vie a picioarelor caracterizează toate pe păstor ca pe un centru nodal al compoziţiei.

În corpul uman există o ambiguitate în raportul dintre trunchi şi membre. Volumul torsului poate fi privit ca bază şi agent central al acţiunii, trimiţându-şi impulsurile executorii către extremităţi. Aceasta reprezintă versiunea centrifugală a dinamicii corpului. În schimb, din punct de vedere centripet, capul fiind centru al gândirii şi controlului este cel care pare că transmite corpului propria sa decizie. Tot astfel şi mâinile pot iniţia mişcările braţelor.

În *Moartea lui Marat* de David (IL. 65), trunchiul nud al celui asasinat poate fi văzut ca înălţându-se din centrul tainic al corpului. Pieptul şi braţele, de-altfel volume parţial nediferenţiate, suscită semnificaţia vectorială indicată de expresia terminală a feţei şi mâinilor. Corpul marchează o falie decisivă în axa corpului, pierderea vieţii şi braţele ca purtătoare ale acţiunii curmate se termină neaşteptat şi paradoxal cu mâinile strânse pe pană şi hârtie din vremea acţiunii lor întrerupte. Tema s-ar mai putea citi şi în sens contrar, pornind de la faţa foarte expresivă, privită ca un centru dizlocat şi deci încărcat de tensiune, stingându-se lent în lipsa de viaţă a corpului abandonat. În mod similar, mâinile, încă exprimând comenzile minţii, pot fi privite, ca abandonate, ca lipsite de susţinere.

FEŢE ŞI MÂINI

Exemplul picturii lui David arată cum sunt predispuse faţa şi mâinile la adăugarea unor centri compoziţionali puternici la structura vizuală a corpului uman. Ceea ce membrele fac pentru corp, fac şi faţa pentru cap

şi degetele pentru mână. Poate părea artificial să separăm faţa de cap, numind capul un volum şi faţa un nod de vectori. Dar o privire asupra istoriei sculpturii ne arată că această separare s-a impus singură de la început ca o problemă depăşită doar de reprezentările realiste sofisticate. În principiu, craniul este o sferă organizată simetric în jurul centrului său, în timp ce faţa este o suprafaţă în relief. Astfel, în majoritatea vechilor sculpturi chipul se reduce la câteva semne pe rotundul capului sau este conceput ca un ecran plat, pentru a fi oarecum combinat cu volumul craniului. Există un cap de bronz realizat de Picasso în care o faţă în formă de romb este ataşată capului ca o faţadă detaşată (fig. 49). La un nivel mai diferenţiat al compoziţiei, cele două elemente fuzionează într-o concepţie unitară, aşa cum se întâmplă cu raportul dintre trunchi şi membre.

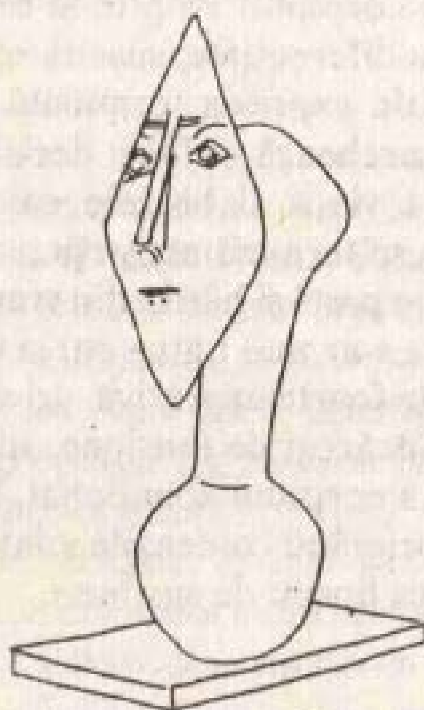


Fig. 49. (după Picasso)

Poate fi o faţă descrisă ca un punct nodal, adică asemenea unei constelaţii de vectori? Lucrul este posibil, dacă percepem trăsăturile feţei ca forme

dinamice. Ochii se identifică cu razele direcţionale puternice ale privirii care adesea controlează orientarea spaţială a întregii figuri. Buzele sunt o floare nedesfăcută, dar orientată spre exterior, partea avansată a nasului are dublu sens, în sus şi în jos. Constelaţia exactă a acestor vectori variază o dată cu fiecare reprezentare. Dispunerea sa simetrică poate produce o oază de seninătate clasică, adesea în contrast cu o structură complexă a corpului şi îmbrăcămintei. Dar un chip poate fi încercat de tensiune, gâtuit de emoţie, micşorat sau înclinat de perspectivă. Într-un stil nerealist simetria trăsăturilor poate fi deformată şi tensiunea astfel sporită (fig. 50). În desenele animate, nasurile foarte mari, ochii bulbucaţi sau braţele foarte cărnoase, bărbiile prea mici şi aşa mai departe, dezvăluie, prin exagerare funcţia expresivă a vectorilor spaţiali.

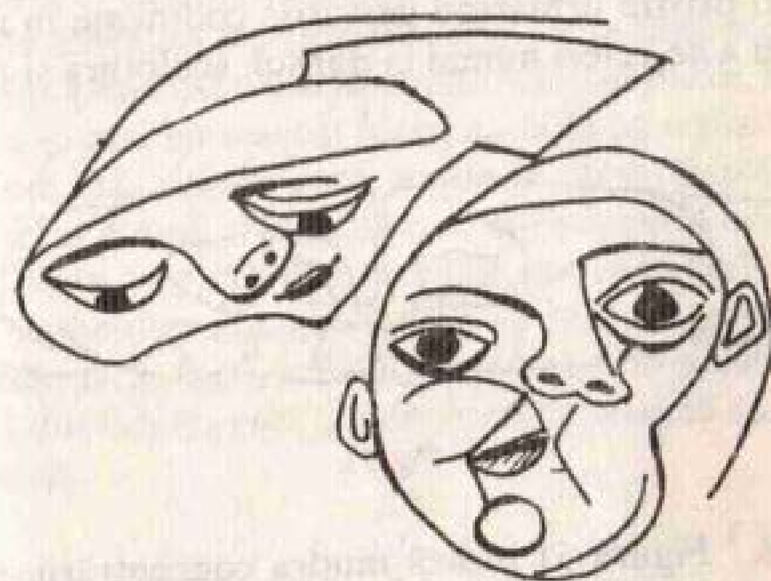


Fig. 50. (după Picasso)

În ciuda săgeţilor şi a răsucirilor sale vectoriale, chipul este totuşi destul de limitat în ceea ce priveşte mobilitatea musculară. În acest sens, mâna deţine superioritatea dansatorului. Deşi îi lipsesc conotaţiile

fizionomice ale feţei – referitor la privire, strâmbături şi zâmbet – jocul foarte diferenţiat al degetelor poate genera o bogată pantomimă. De asemenea, în comparaţie cu mişcarea corpului în ansamblu, mâinile sunt mai puţin dependente de atracţia gravitaţională. Ştim că mâinile pot să cadă pasiv sau să se ridice activ, dar fiind susţinute de braţe, ele se mai pot mişca în spaţiu aproape imponderal.

Jocul mâinilor este îmbogăţit mai ales atunci când acţionează împreună. Mâinile unei persoane reprezintă duetul unor gemeni care execută împreună un firesc *pas de deux*. Mâinile a două persoane se întâlnesc într-un dialog, îmbrăţişând, combătând, cooperând. Pentru a găsi un sens din infinita bogăţie a constelaţiilor accesibile unei perechi de mâini, putem arunca doar o privire urmărind gesturile codificate în mudra, pentru a ne referi numai la dansul, sculptura şi pictura

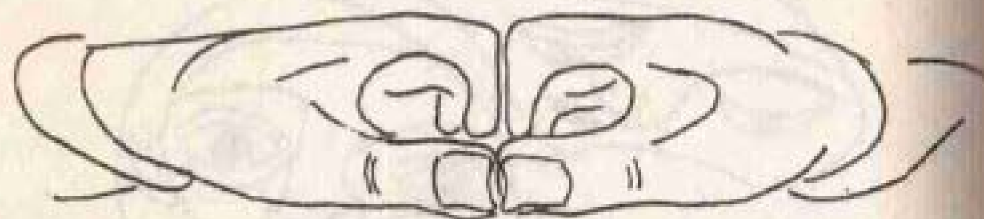


Fig. 51.

budistă.[2] Figura 51 indică mudra concentrării, reprezentând legea divină şi umană a lui Buddha prin unirea celor două inele, inelul semnificând perfect. Într-o modalitate mai psihologică, mâinile dramatice pictate de Grünewald în *Răstignirea* sa (IL. 66 a-d) ne ajută să identificăm câteva dintre tipurile de comportament ale mâinilor; (1) expresiv: adică prin întinderea spasmodică a degetelor când mâna a fost străpunsă de cui (IL. 66 a) sau frângerea de disperare a mâinilor (IL. 66 d); (2) comunicativ: adică prin indicare sau semnalizare (IL. 66 c); (3) simbolic: adică prin împreunarea mâinilor pentru rugăciune, dând binecuvântarea sau salutul comunist cu pumnul strâns (IL. 66 c); (4) funcţional: adică prin apucare, pipăire, smulgere, împingere

în scopuri practice; (5) limbajul semnelor: adică ridicarea câtorva degete pentru a indica o cantitate sau a semnala victoria.

Cel mai celebru exemplu a două mâini întâlnindu-se ca emisari şi executanţi ai două persoane dialogând se află în *Crearea omului* a lui Michelangelo (IL. 67). Cele două mâini, întâlnindu-se în punctul de echilibru al picturii şi prin urmare înzestrate cu o greutate compoziţională decisivă, expun esenţa scenei; mâna lui Adam este încă fără vlagă, abia putând să se ridice ca răspuns la apropierea dătătorului de viaţă, în timp ce mâna creatorului se întinde energic către ţintă.

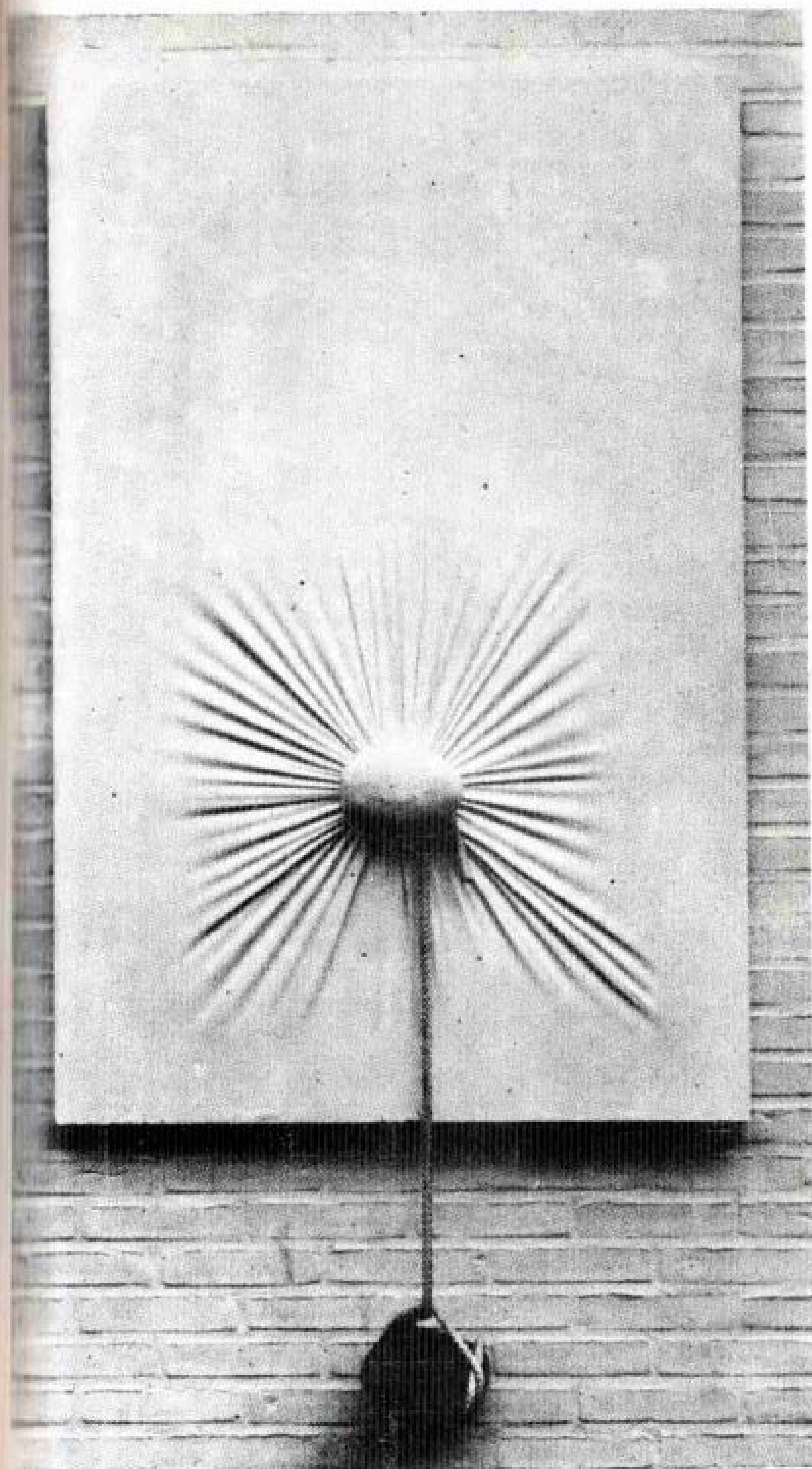
Michelangelo a conceput cele două mâini spre a da viaţă microtemei picturii sale; insuflarea materiei neînsufleţite. Menţionasem anterior că mâinile se oferă singure drept microteme, deoarece în calitatea lor de părţi ale corpului ele sunt suficient de independente şi articulate pentru a prezenta acţiunea complexă. Pentru a ilustra şi mai bine acest lucru menţionez o pictură de Manfredi (IL. 68) în care acţiunea zgomotoasă a pedepsirii lui Amor pivotează ca o elice în jurul centrului de echilibru al picturii. În centru, cel care pedepseşte apucă încheietura braţului spre a-i împiedica mâna să mai greşească. Încă o dată, subiectul complicat al povestirii din tablou este condensat într-o temă simplă şi elocventă.

CÂNTĂREŢUL

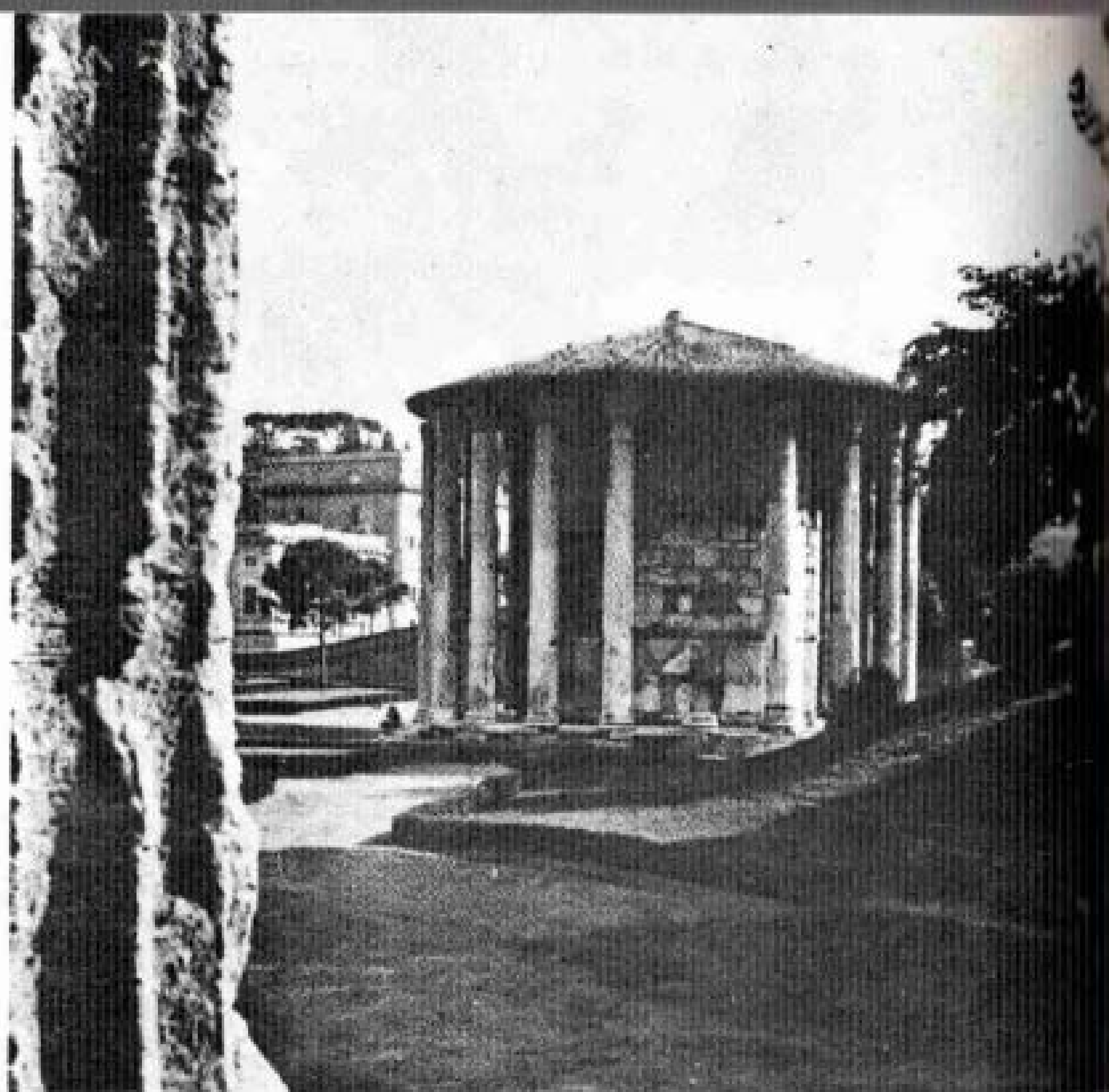
O sculptură de Ernst Barlach (IL. 69) sintetizează rolurile compoziţionale jucate de volume şi vectori. Privit în întregul său, personajul ghemuit este un focar centric de energie care iradiază jur-împrejur. El este un centru alcătuit nu dintr-o masă compactă, ci dintr-un nod de vectori. Centrul de echilibru localizat în golul ombilical conferă părţii inferioare a corpului rolul de bază stabilă opusă tracţiunii trunchiului care tinde spre înalt printr-o diagonală puternic dinamică. Greutatea principală se află totuşi la bază şi ţintuieşte personajul de soclu. Vectorul dinamic al torsului şi al

perechii de braţe egal înclinate dezvăluie o şarpantă stabilizatoare prin cealaltă pereche de volume vectoriale, picioarele întrupând atât verticala, cât şi orizontala prinsă strâns de pământ. Personajul posedă soliditatea unei fundaţii de clădire.

Dispunerea în unghi drept a picioarelor exprimă o deschidere care sporeşte tema gurii care cântă. Expansiunea şi contactarea sunt echilibrate măiestrit. Braţele se strâng în jurul genunchiului pentru a împiedica căderea corpului, dar prin acelaşi gest piciorul drept este tras în sus, cu talpa ridicată. Cu ochii strâns închişi şi cu capul dat pe spate, bărbatul pare a fi o pasăre cântătoare, mintea lui fiind concentrată asupra înălţătoarei experienţe a muzicii.



1. Nobuo Sekine, Fazele neantului, 1971. Muzeul Louisiana, Humlebaek, Danemarca.



2. Templul Vestei, cca. 100 *a.H.* Roma. Foto, Ernest Nash.



3. Palazzo Vecchio, cca. 1300, Florența. Foto, Anderson.

4. Artemis, statuie romană, sec. I *p.H.* Gliptoteca din München.

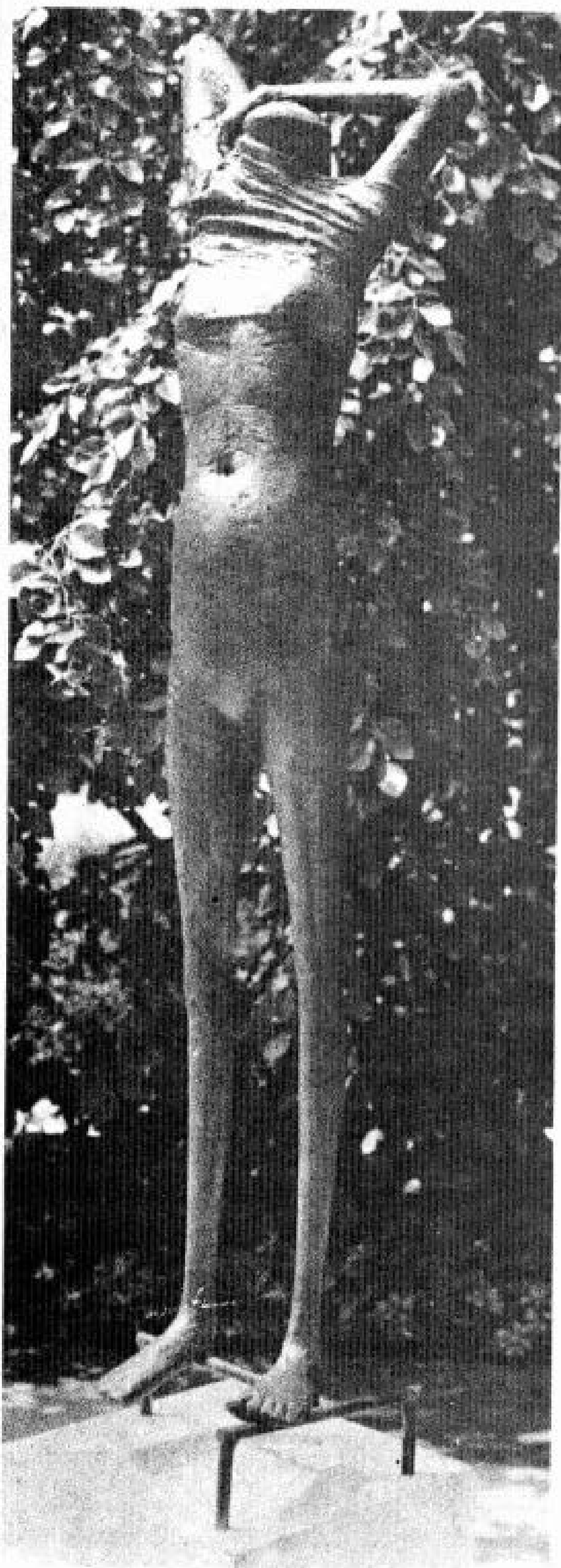


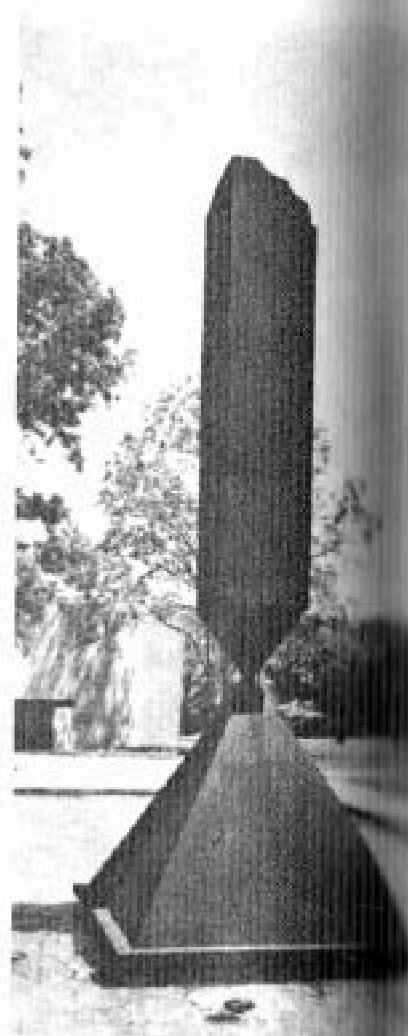


5. Antonio Canova, Perseu ținând în mână capul Meduzei, 1804 – 1808. Muzeul metropolitan de artă, New York.

6. Michelangelo, Pieta, 1550 – 1553. Santa Maria del Fiore, Florența. Foto, Alinari.





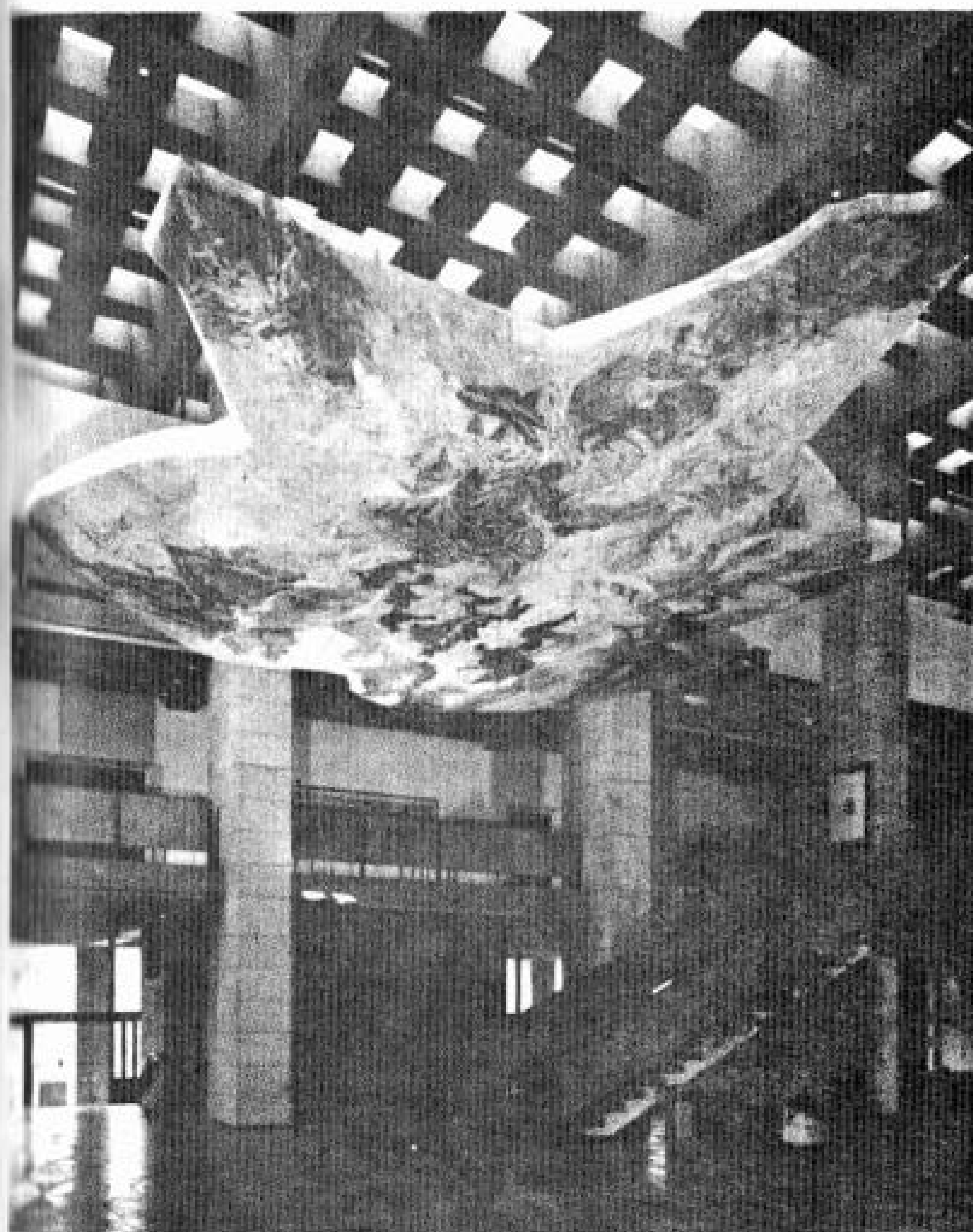


8. Barnett Newman, Obe[...] cul spart, 1968. Cap[...] Rothko, Houston.

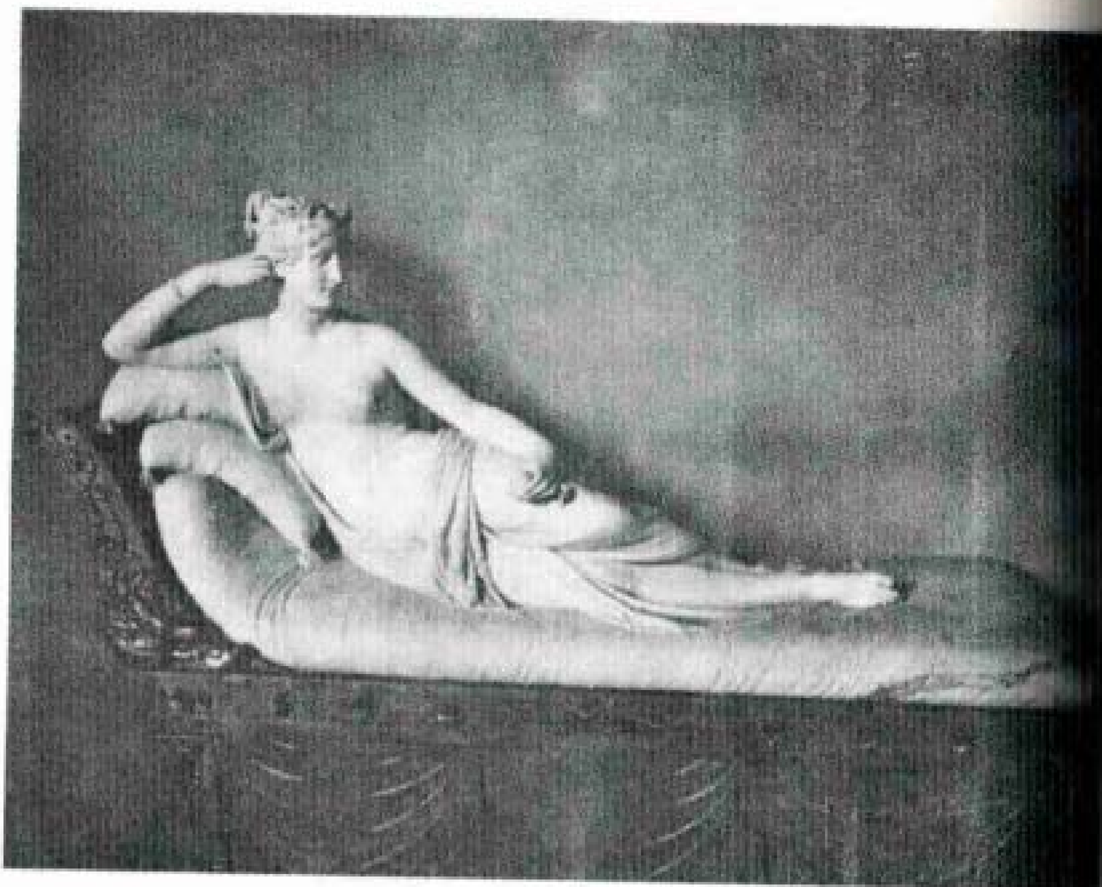
7. Reg Butler, Fată, 195[...] 1954. Muzeul de ar[...] modernă, New York.



[...] Henri Matisse, Vase, 1916. Muzeul de artă modernă, New York.



[...]0. Hann Trier, Norul (baldachin pictat), 1980. Primăria din Köln.



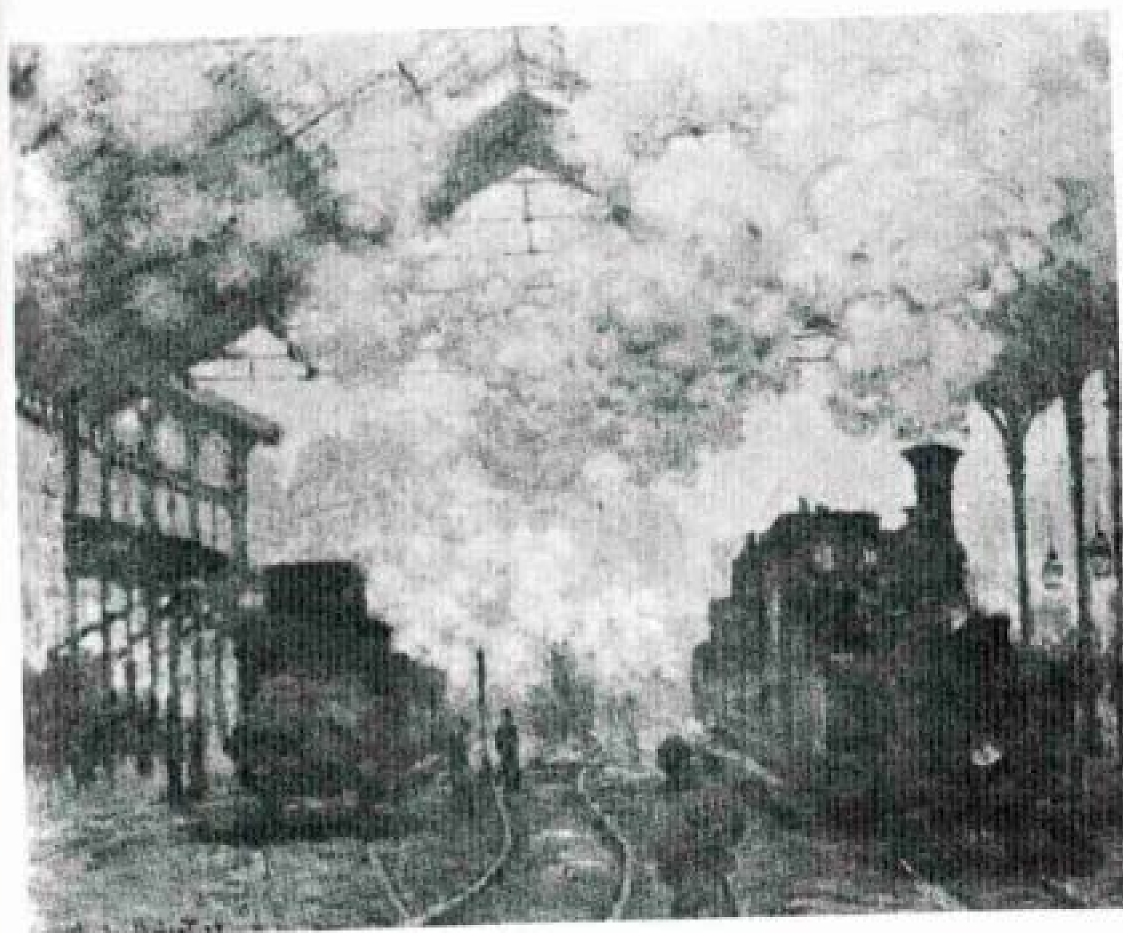
11. Antonio Canova, Paolina Borghese, 1805. Galeria Borghese, Roma



12. Michelangelo, Moise, 1514 – 1516. San Pietro in Vincoli, Roma. Foto, Alinari.

13. Nicolas Poussin, Alăptarea lui Jupiter, 1635 – 1636. Galeria de pictura Dulwich, Londra.





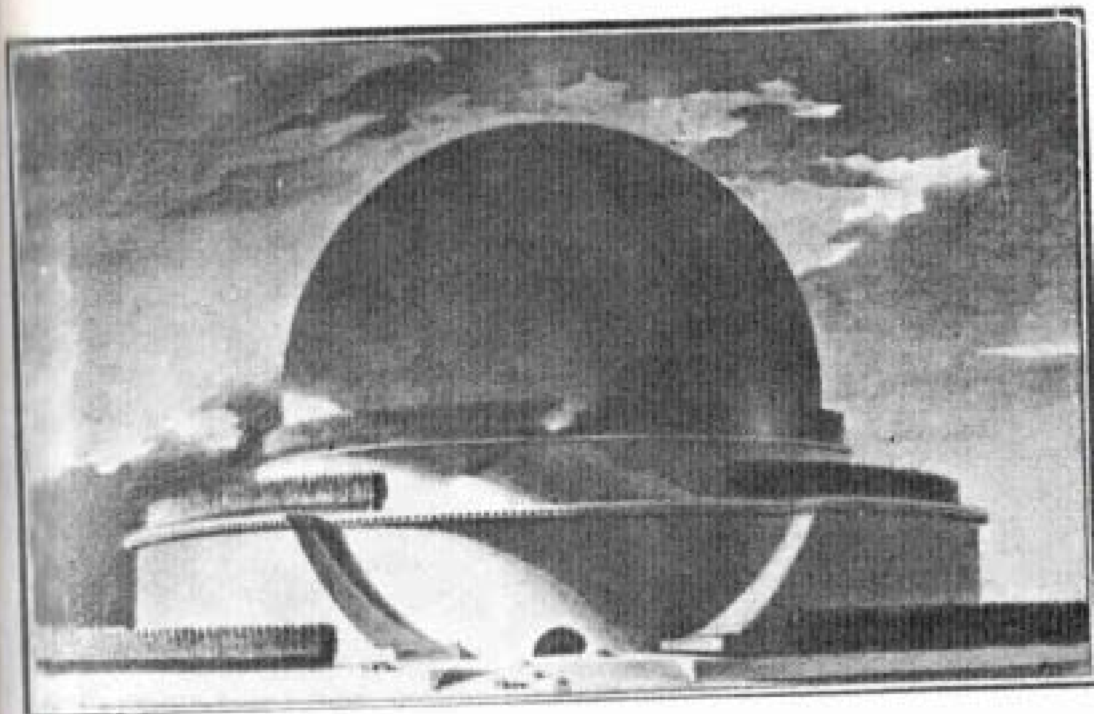
14. Claude Monet, Gara Saint-Lazare, 1877. Fogg Art Museum, Cambridge, Massachusetts, SUA.



15. Jacopo Tintoretto, Descoperirea corpului Sf. Marcu, 1562 – 1566. Pinacoteca di Brera, Milano.



16. Creatorul măsurând lumea, dintr-o ediţie franceză a *Bibliei moraliste*, probabil de la Reims, sec. al XIII-lea. Biblioteca Naţională, Viena.



17. Étienne-Louis Boulleé, Proiect pentru Cenotaful lui Newton, 1784. Biblioteca Naţională, Paris.



18. Sandro Botticelli, Madona cu rodia, 1487. Uffizi, Florenţa. Foto, Anderson.

19. Michelangelo, Fecioara cu pruncul (Madonna Bargello), 1504 – 1505. Muzeul Național, Florența. Foto, Alinari.



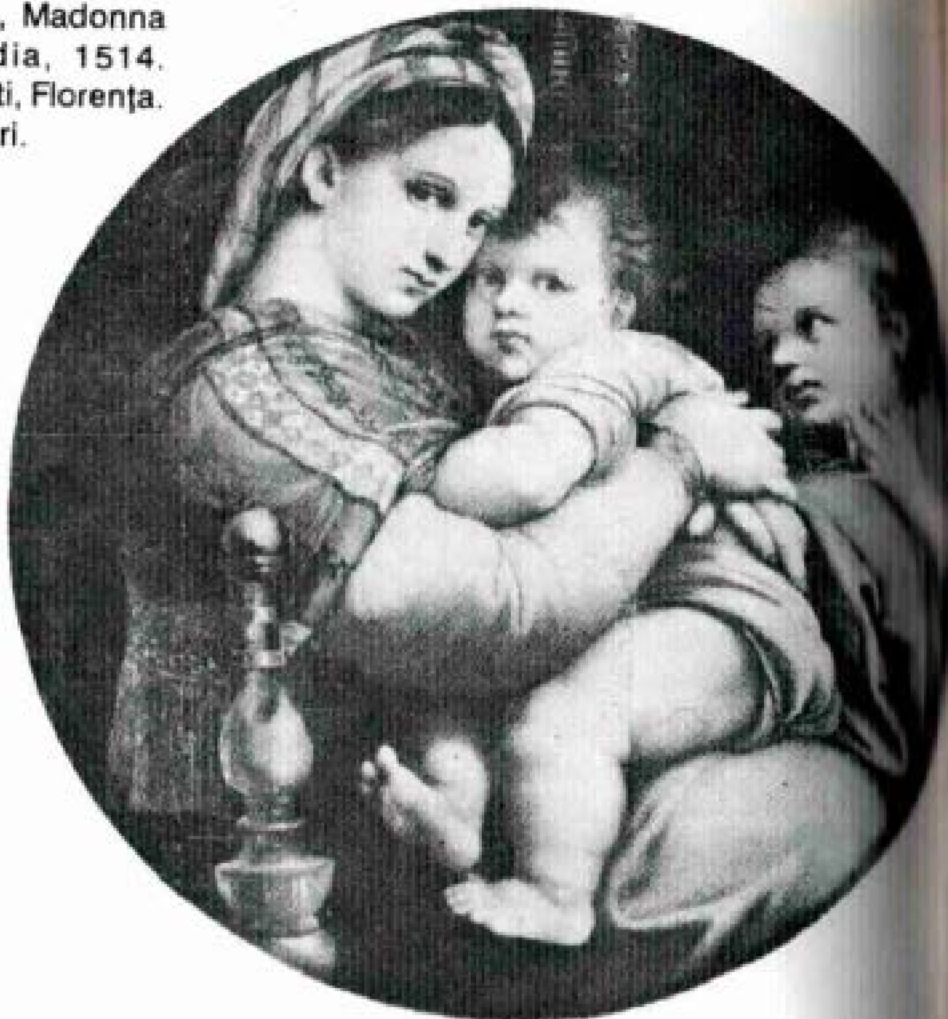
20. Sandro Botticelli, Madona Magnificatului, 1483 –1485. Uffizi, Florența.





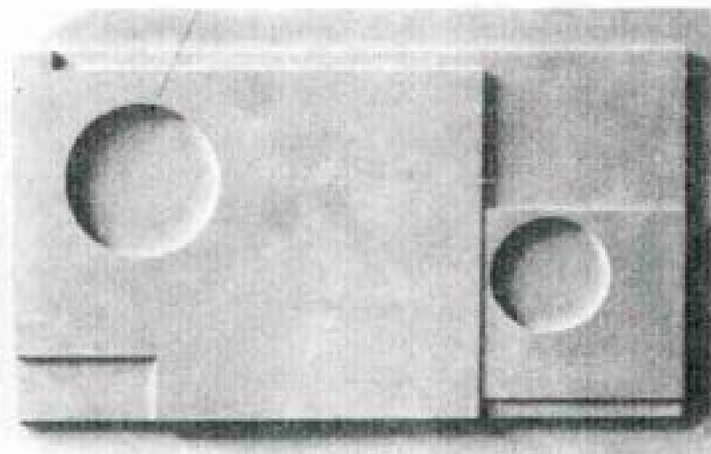
21. Duris, Hercule și Atena, aprox. 480 *a.H.* Muzeul de antichități din München.

22. Rafael, Madonna della Sedia, 1514. Galeria Pitti, Florența. Foto, Alinari.

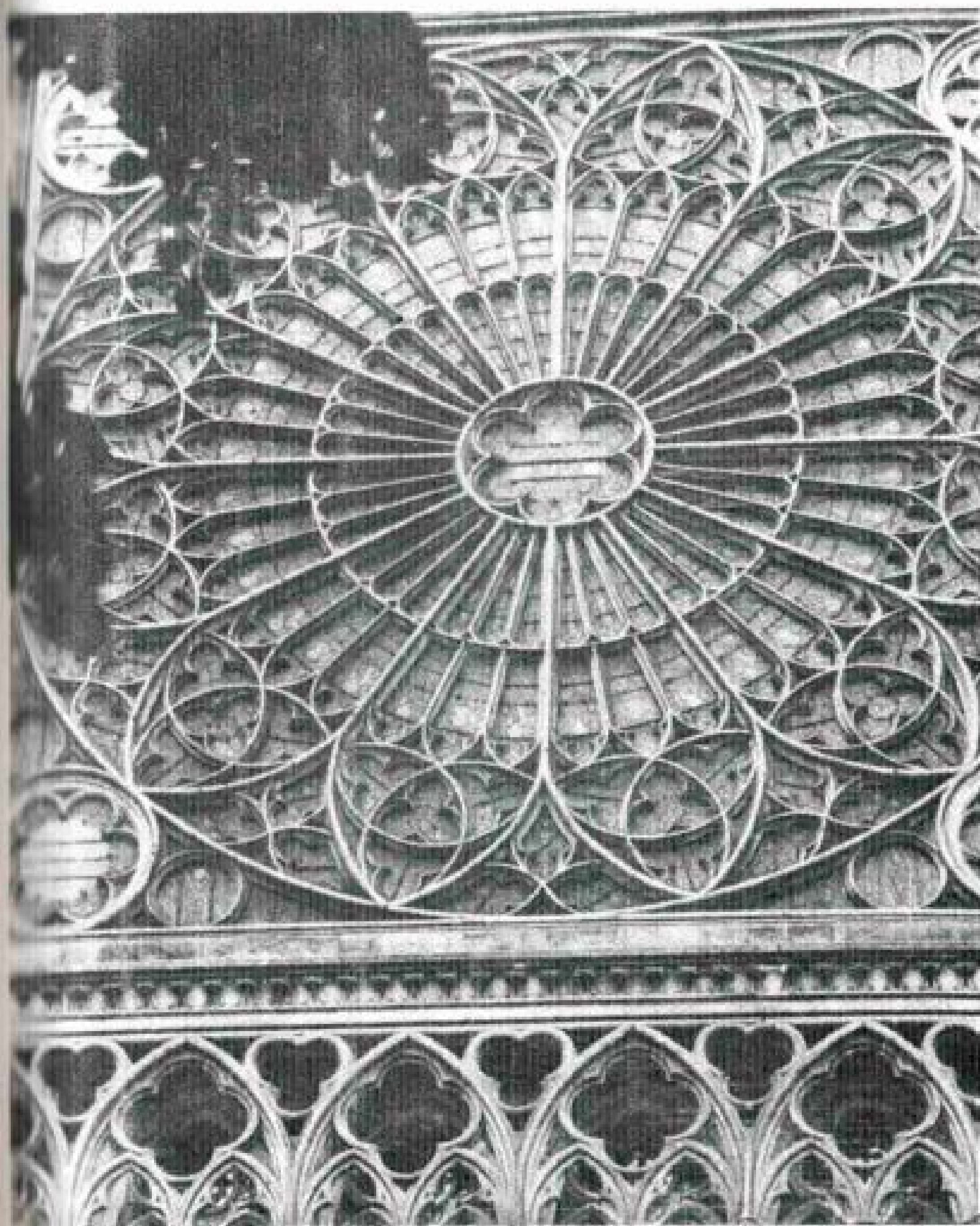




23. Michelangelo Sfînta Familie (Madonna Doni) 1504. Uffizi, Florența

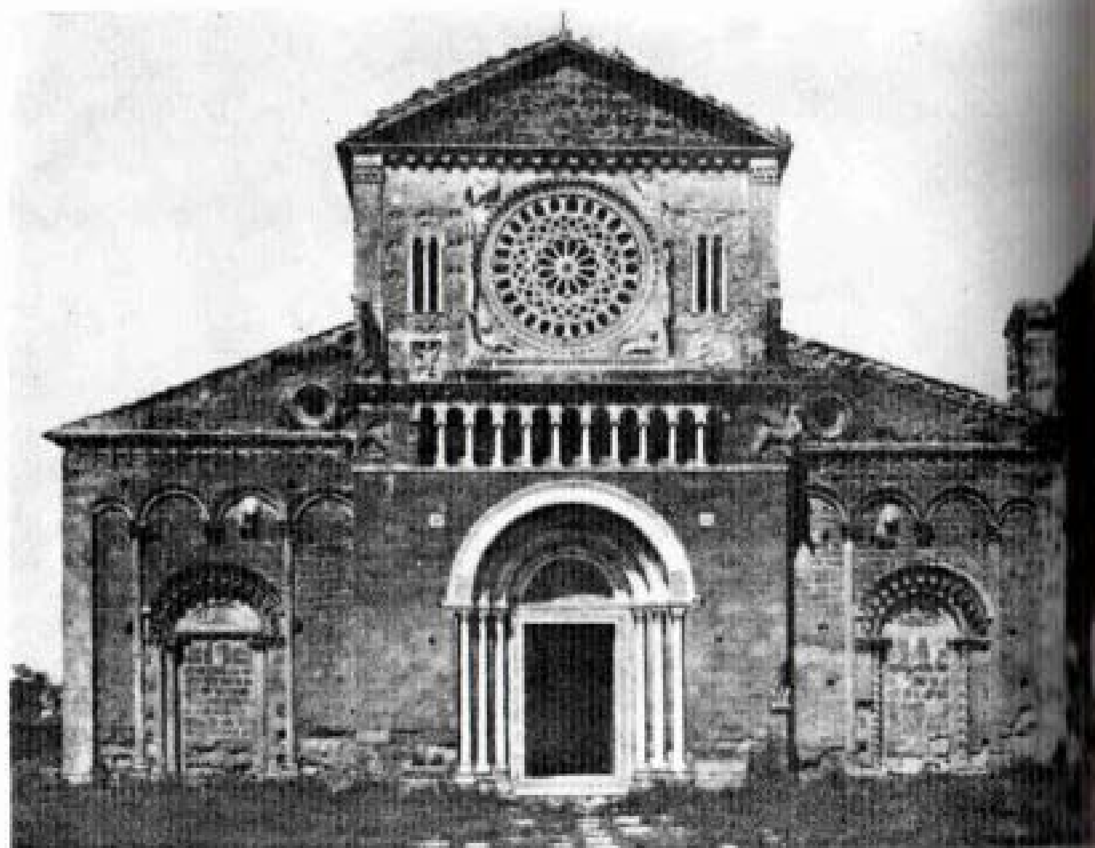


4. Ben Nicholson, Relief alb, 1985, Tate Gallery, Londra.



Rozasa Catedralei din Troyes, sec. al XIII-lea. Foto, John Gay.

26. Biserica Sf. Petru din Toscanella, sec. al XII-lea. Foto, Alinari.





27. Anonim (după François Boucher), Alegoria Dragostei (cu coşul cu ouă), Snite Museum of Art, University of Notre Dame, SUA.



[illegible]. Rafael, Visul cavalerului, 1504 – 1505. Galeria Națională, Londra.



[illegible]. Piero della Francesca, Învierea, 1463–1465. Borgo di San Sepolcro.

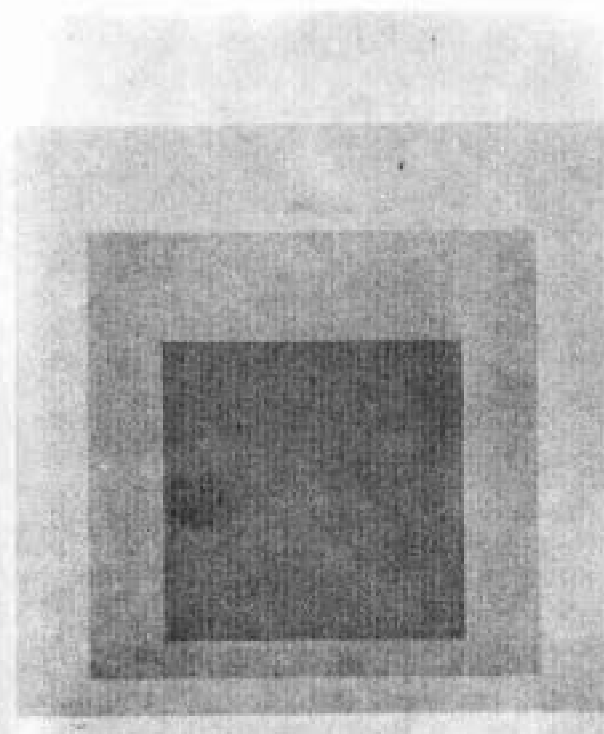


30. Piero della Francesca, Naşterea Domnului, 1470. Galeria Națională, Londra.

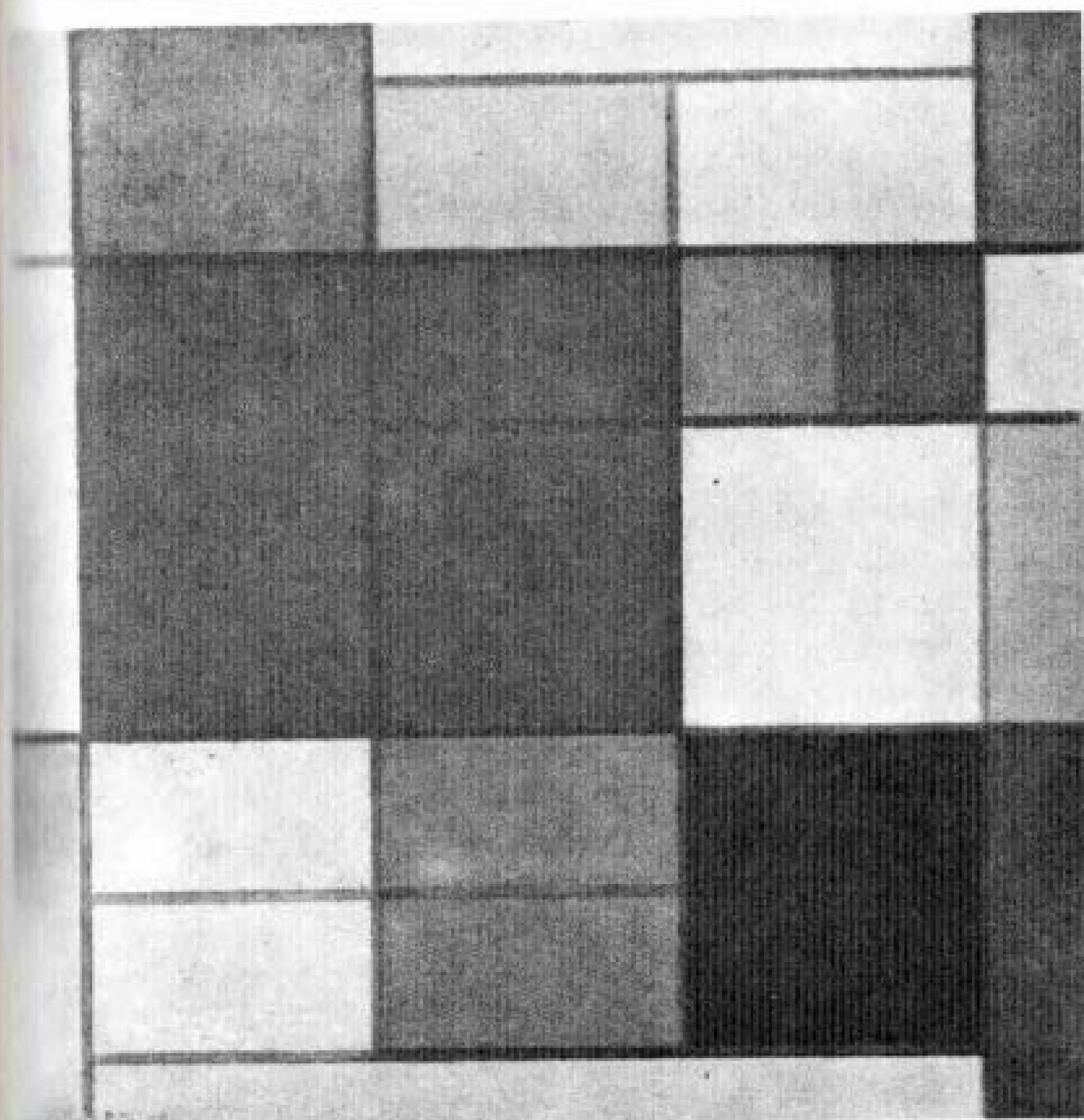
31. Rafael, Aşezarea în mormânt, 1507. Galeria Borghese, Roma



32. Joseph Albers, Omagiu pătratului: camera tăcută, 1961. Muzeul de artă modernă, New York.



33. Piet Mondrian, Compoziție, cca. 1920. Muzeul de artă modernă, New York.





34. Edvard Munch, Fata bolnavă, 18[illegible] Muzeul de artă din Göteborg, Suedia.



36. El Greco, Izgonirea din templu, 1595 – 1605. Colecţia Frick, New York.



35. Fecioara cu pruncul pe tron, şcoala bizantină, sec. al XIII-lea. Galeria Naţională de artă, Washington D.C.



37. Giotto, Aşezarea în mormânt, 1304 – 1306. Capela Scrovegni, Padova.

38. Orazio Gentilescni, Tânără femeie cu vioara, 1611 – 1612. Institutu de artă, Detroit, SUA.



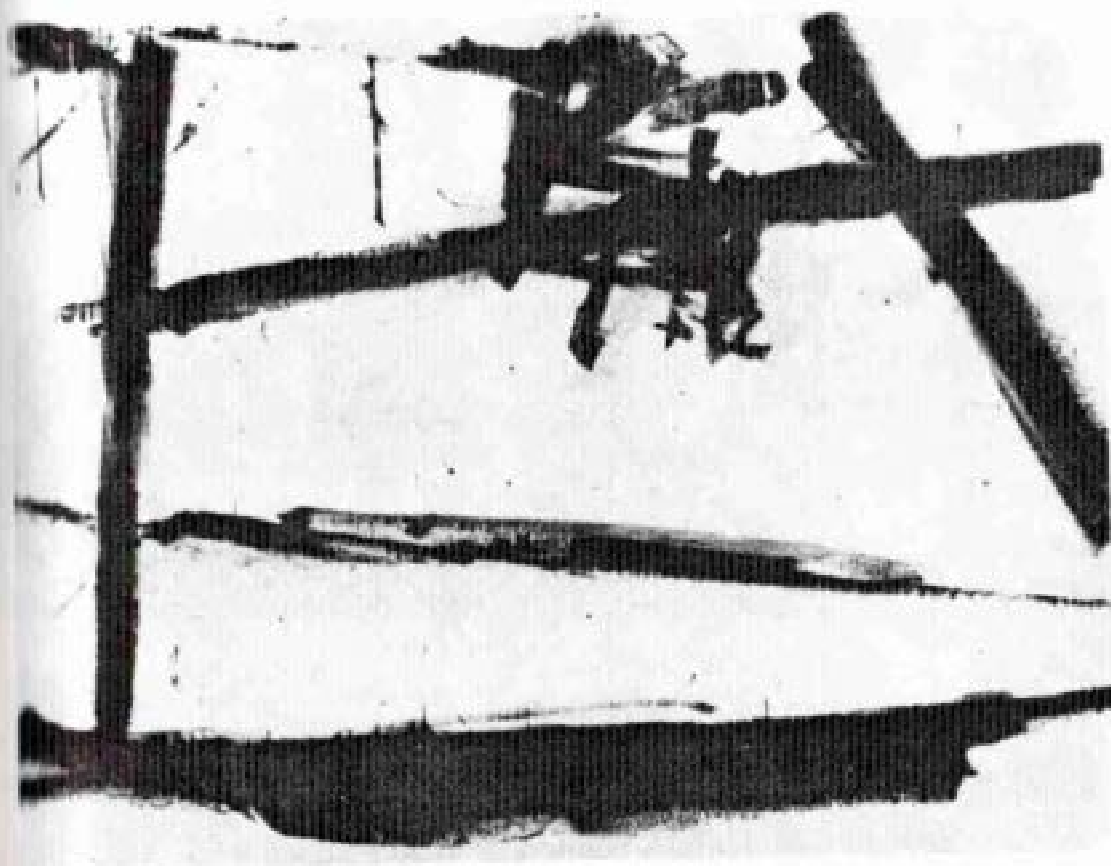


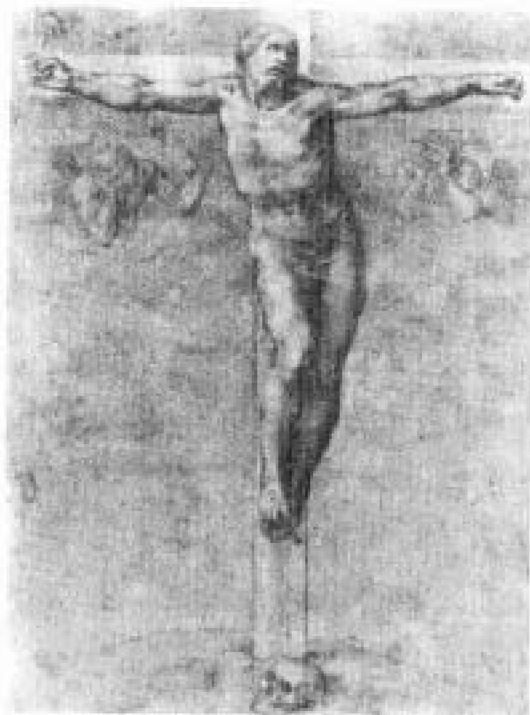
39. Michelangelo Caravaggio, Sfânta Magdalena, 1594 - 1596. Galeria Doria Pamphili, Roma. Foto, Alinari.



40. Pieter Bruegel cel Bătrân, Peisaj cu căderea lui Icar, 1558. Muzeele regale de arte frumoase, Bruxelles.

41. Franz Kline, Pictura nr. 2, 1954. Muzeul de artă modernă, New York.





42. Michelangelo, Răstignirea pentru Vittoria Colonna (detaliu), cca. 1538 – 1541. British Museum, Londra.





44. Michelangelo, Victoria, 1532–1534. Palazzo della Signoria, Florența. Foto, Anderson.

43. Doriforul, copie romană după statuia lui Policlet din sec. al V-lea *a.H.* Muzeul Național, Neapole. Foto, Anderson.



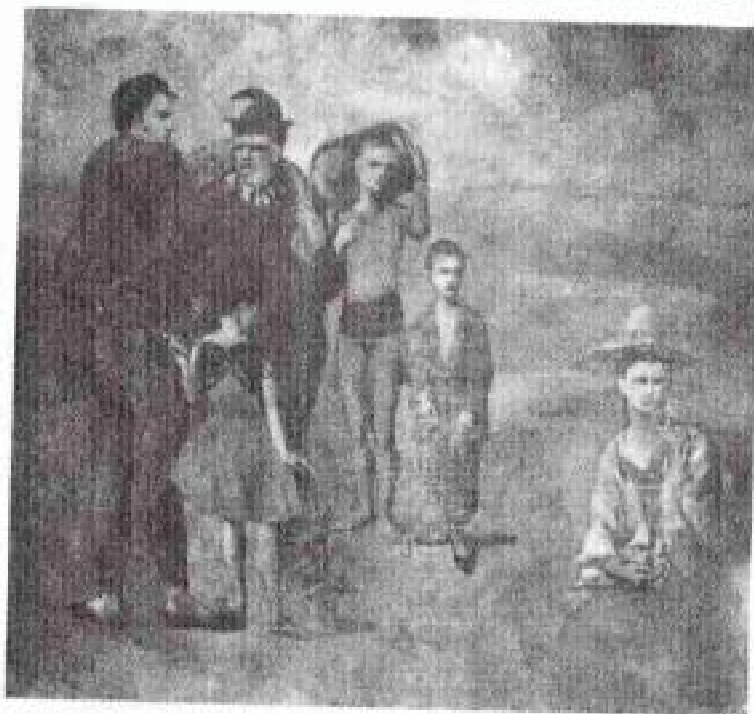
45. Rembrandt, Autoportret, 1660. Iveagh Bequest, Kenwood, Londra.

46. El Greco, Rugăciunea din grădină, cca. 1510. Muzeul de artă din Toledo, Ohio, SUA.



47. Francisco de Goya. Maja desnuda, 1795–1797, Muzeul Prado Madrid.





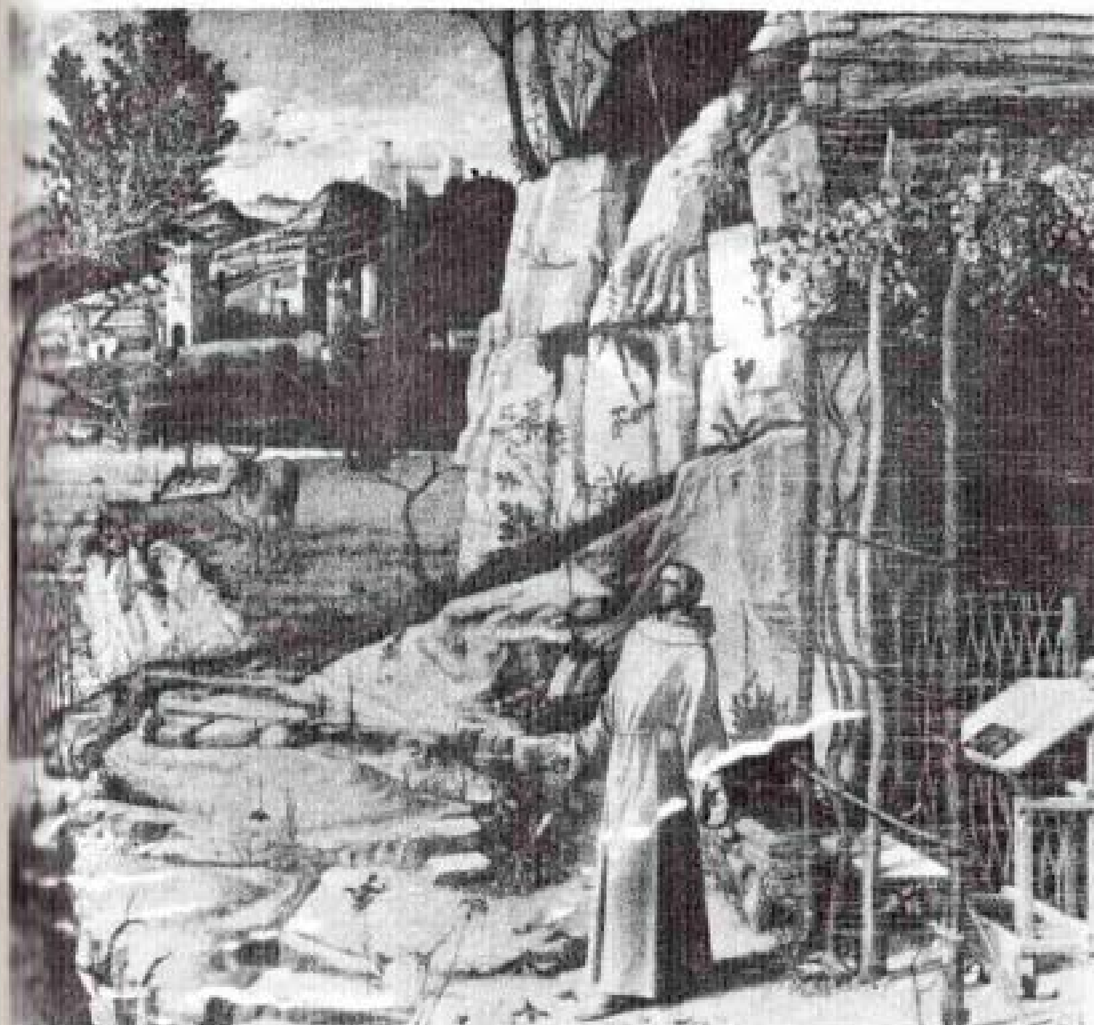
48. Pablo Picasso, Familie de saltimbanci, 1905–1906. Galeria Națională de artă, Washington D.C., SUA.

49. Pablo Picasso, Guernica, 1937. Muzeul Prado, Madrid.





50. Edvard Munch, Gelozie, 1896. Institutul de artă, Chicago.



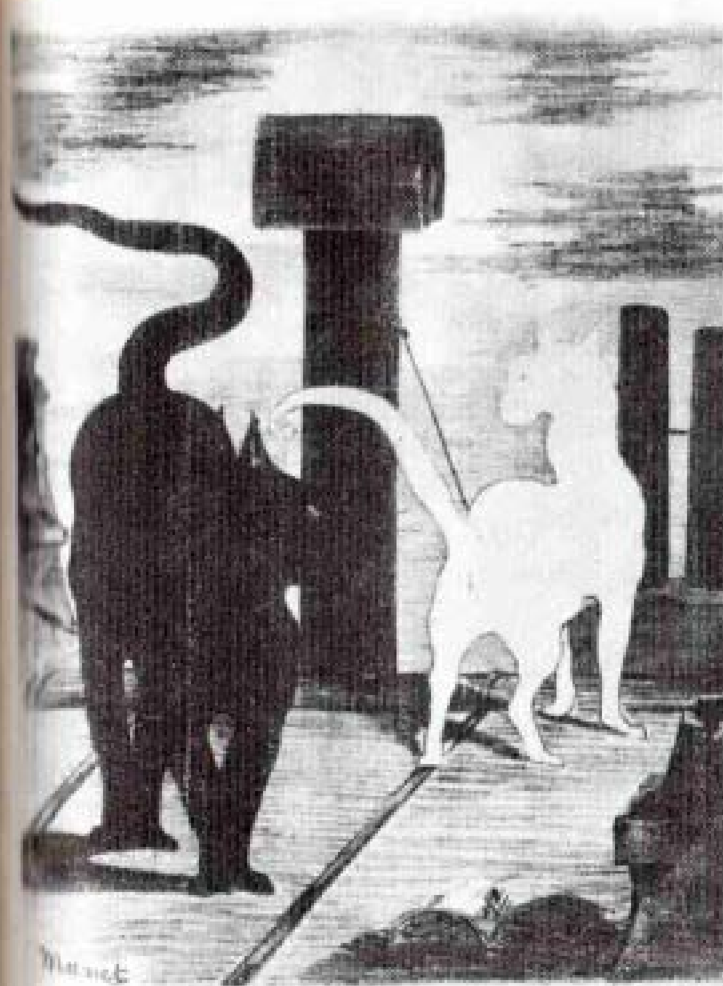
51. Giovanni Bellini, Sf. Francisc în extaz, 1480–1485. Colecția Frick, New York.



52. Michelangelo Caravaggio, Narcis, 1594–1596. Galeria de [illegible] modernă, Roma. Foto, Alinari.



53. Fra Angelico, Buna Vestire, 1439 – 1445. Museo di San Marco, Florența. Foto, Alinari.



54. Edouard Manet, Rendez-vous-ul pisicilor, 1870. Muzeul de arte frumoase, Boston.



55. Paul Gauguin, Portretul lui Vincent Van Gogh, 1888. Stedelijk Museum, Amsterdam.



56. Georges de La Tour, Educația Fecioarei. Colecția Frick, New York

57. Edgar Degas. Violonist și tânără femeie, 1870 – 1872. Institutul de artă, Detroit, SUA.



58. Tițian, Sfânta Familie, 1516. Galeria Națională, Londra.





59. Lucas Cranach cel Bătrân, David și Bethsabeea, 1526. Staatliche Museen, Berlin.



60. Georges Pierre Seurat, Studiu pentru *Le Chahut*, 1889. Galeria Albright Knox, Buffalo, SUA

61. Tițian, Noli me tangere, 1511. Galeria Națională, Londra





62. Gustave Moreau, Apariția, 1876. Luvru, Paris.



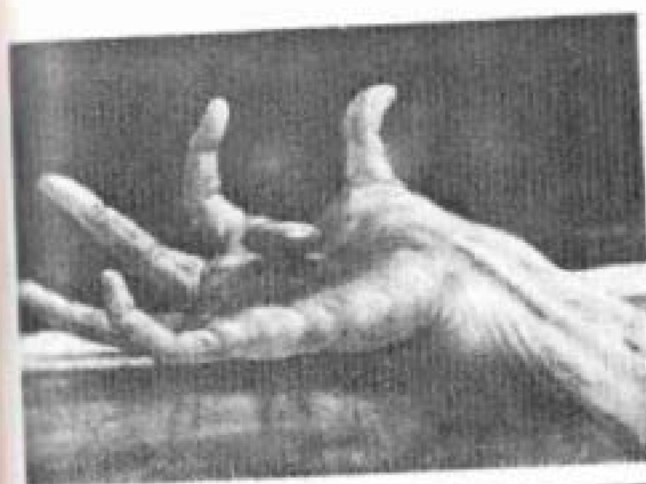
63. Gustave Courbet, Femeie în valuri, 1868. Muzeul metropolitan de artă, New York.

64. Bunul Păstor, sec. al V-lea. Mausoleulul Gallei Placidia, Ravenna





65. Jacques-Louis David, Moartea lui Marat, 1793. Muzeele regale de arte frumoase, Bruxelles, Belgia.



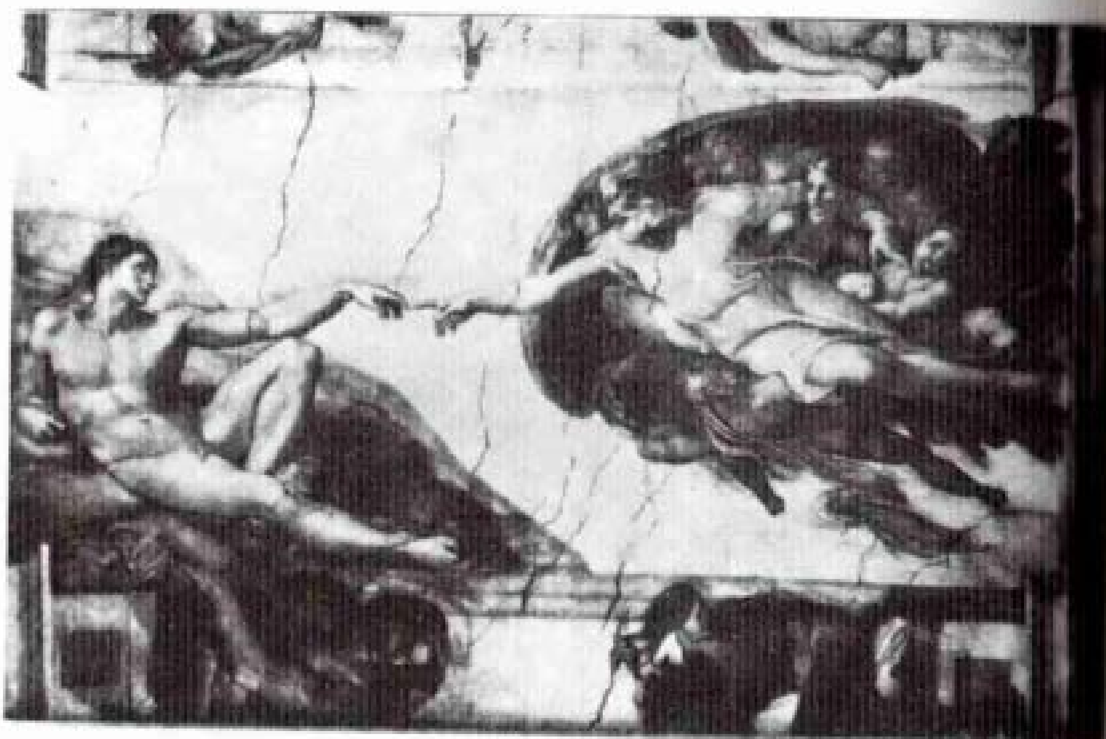






66. Matthias Grünewald, Detaliu de mâini din Răstignire, Altarul de la Isenheim, 1515. Muzeul Unterlinden, Colmar, Franța.

67. Michelangelo, Crearea omului, 1508. Capela Sixtină, Vatican, Roma. Foto, Alinari.

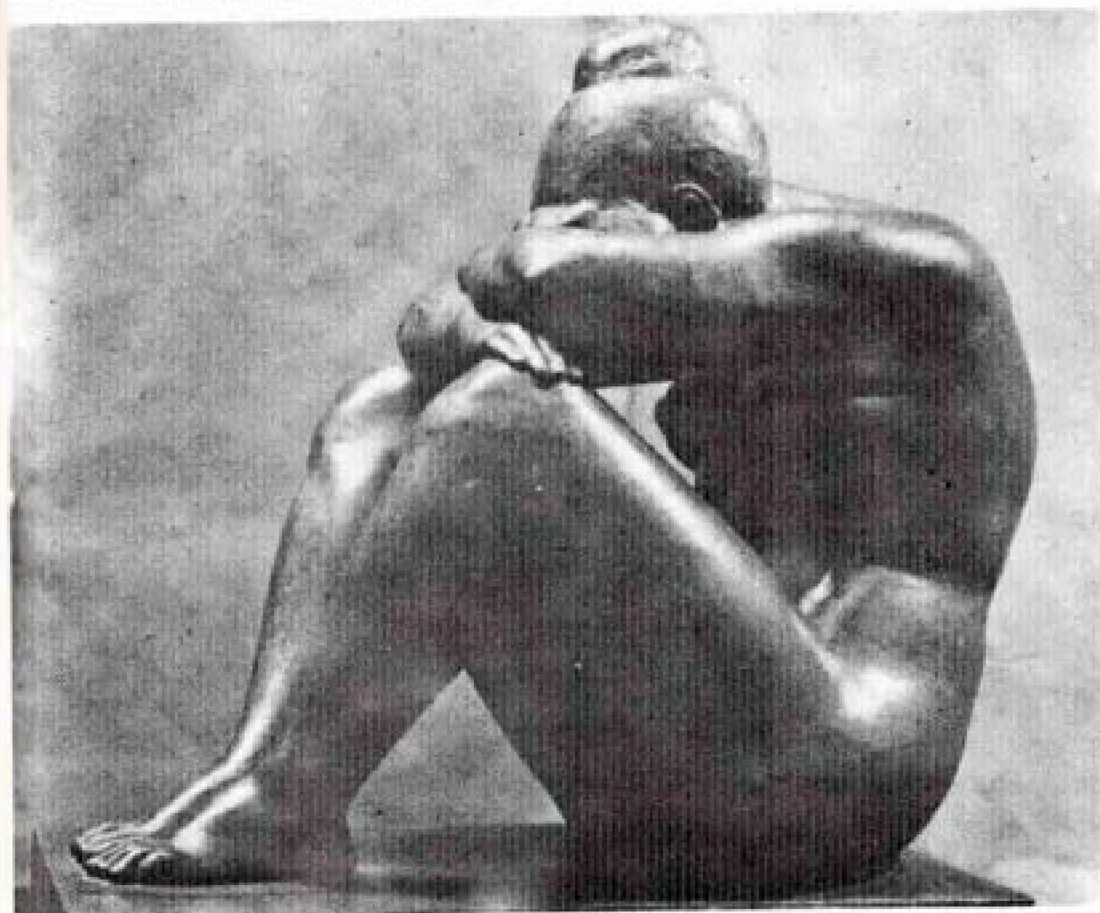




68. Atribuită lui Bartolomeo Manfredi, Pedepsirea lui Amor, cca. 1595. Institutul de artă, Chicago.

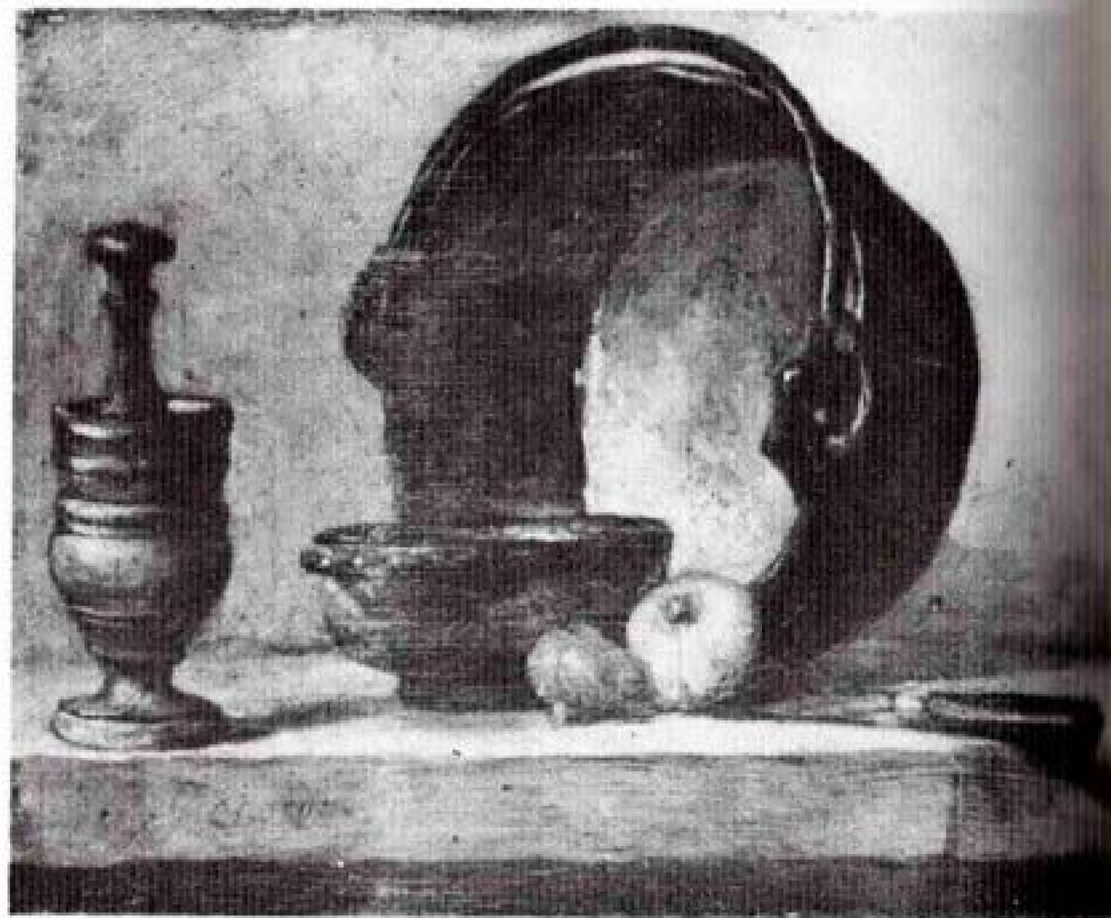
69. Ernest Barlach, Cântăreț, 1928. Muzeul de artă modernă, New York.





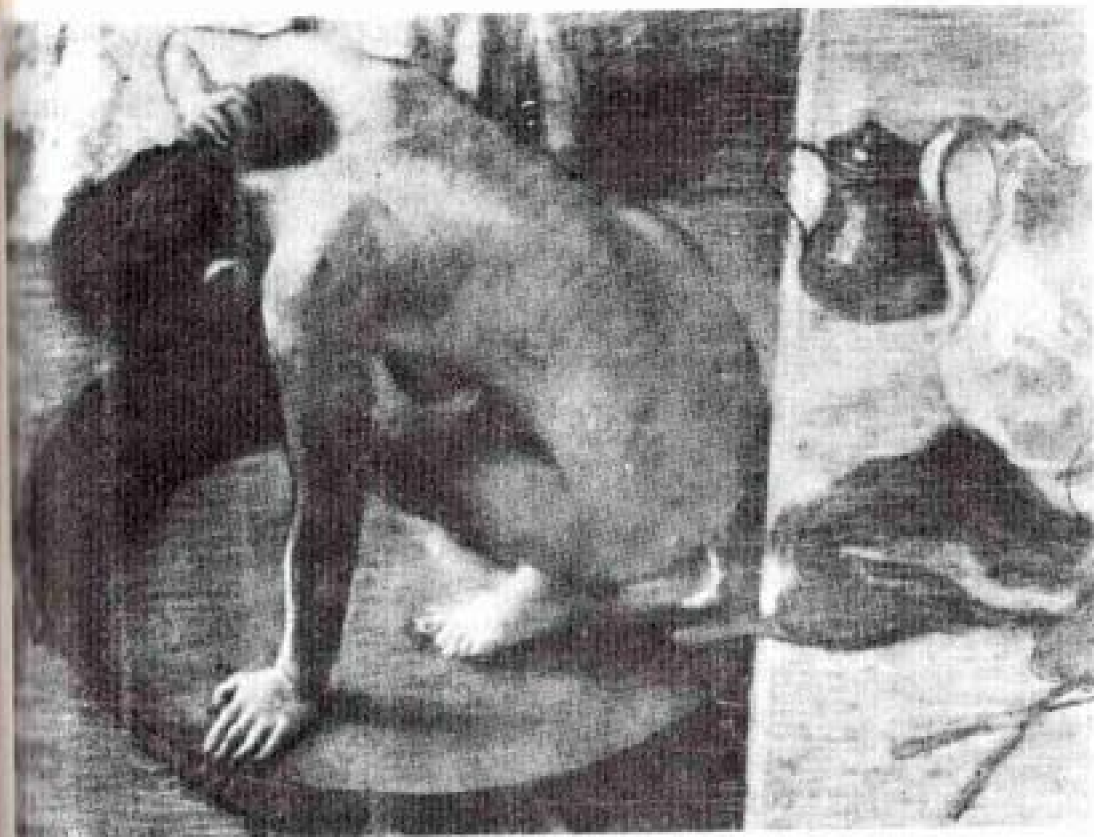
70. Aristide Maillol, Noaptea, 1902 – 1909. Galeria Albright-Knox, Buffalo, S.U.A.

71. Jean Siméon Chardin, Natură moartă cu vas de aramă, 1734 – 173
Muzeul Cognacq Jay, Paris. Foto, Bulloz.





72. Jean Siméon Chardin, Întoarcerea de la piață, 1738. Staatliche Schlösser und Gärten, Charlottenburg, Berlin.



73. Edgar Degas, Ligheanul, 1886. Luvru, Paris.



74. Edgar Degas, Lala la Circul Fernando, 1879, Galeria Națională, Londra.



75. Carl Hofer, Poetul, 1942 (distrus de foc).



76. Edgar Degas, Absintul, 1876. Luvru, Paris.

77. Kitagawa Utamaro, Serbare de Anul Nou cu maimuţă dansând, 1789. Muzeul de arte frumoase, Boston.



78. Hieronymus Bosch, Sf. Ioan din Patmos, 1504–1505. Staatliche Museen, Berlin.







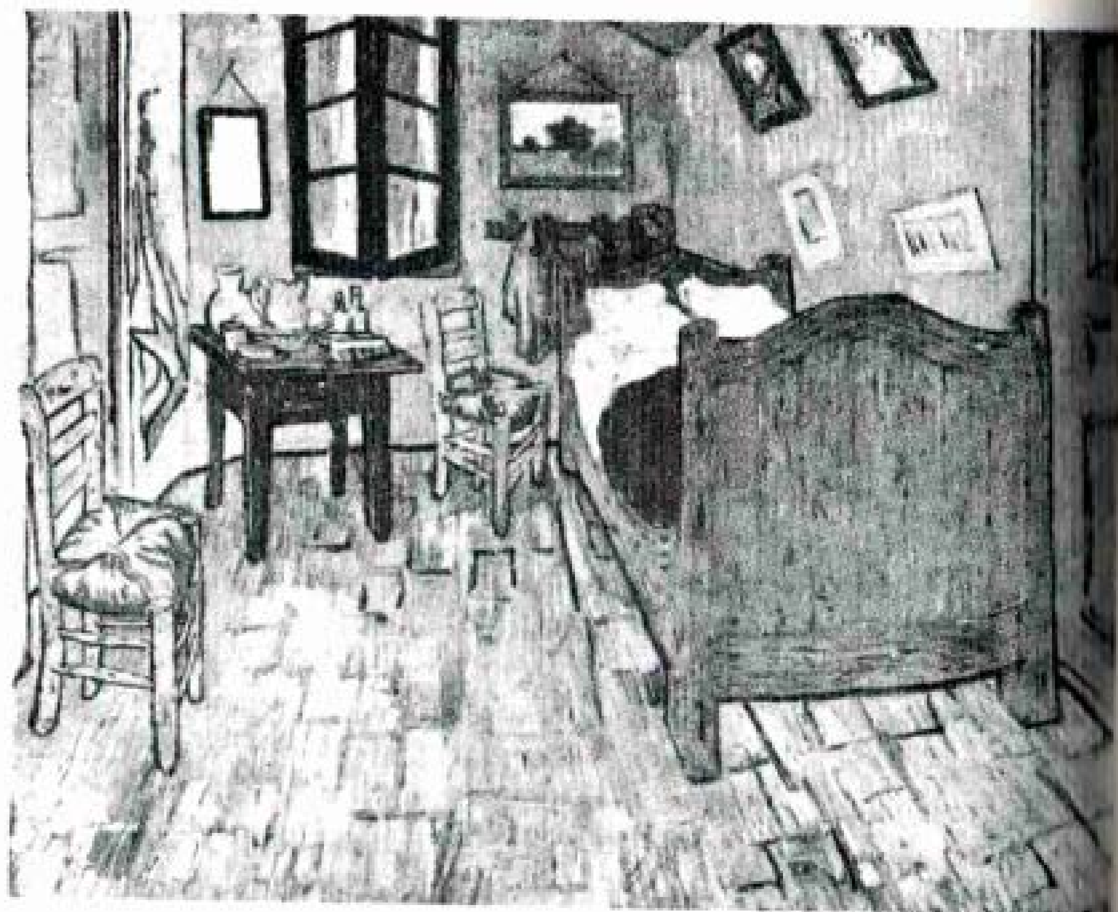
79. Dieric Bouts, Martiriul Sf. Erasmus, 1448. Biserica Saint Pierre, Louvain, Belgia.



81. Dieric Bouts, Cina cea de taină, 1468. Biserica Saint Pierre, Louvain, Belgia.

80. Atribuită atelierului lui Hieronymus Bosch, Adorația magilor, cca. 1505. Muzeul metropolitan de artă, New York.

82. Vincent Van Gogh, Dormitor la Arles, 1888 – 1889. Institutul de artă, Chicago.





83. Sassetta, Întâlnirea Sf. Anton cu Sf. Pavel, 1432–1436. Galeria Națională de artă, Washington, D.C.



84. Antoine Watteau, Îmbarcarea pentru insula Citera, 1717. Luvru, Paris.

85. Jacopo Tintoretto, Hristos pe lacul Galileei, 1591–1592. Galeria Națională de artă, Washington, D.C.

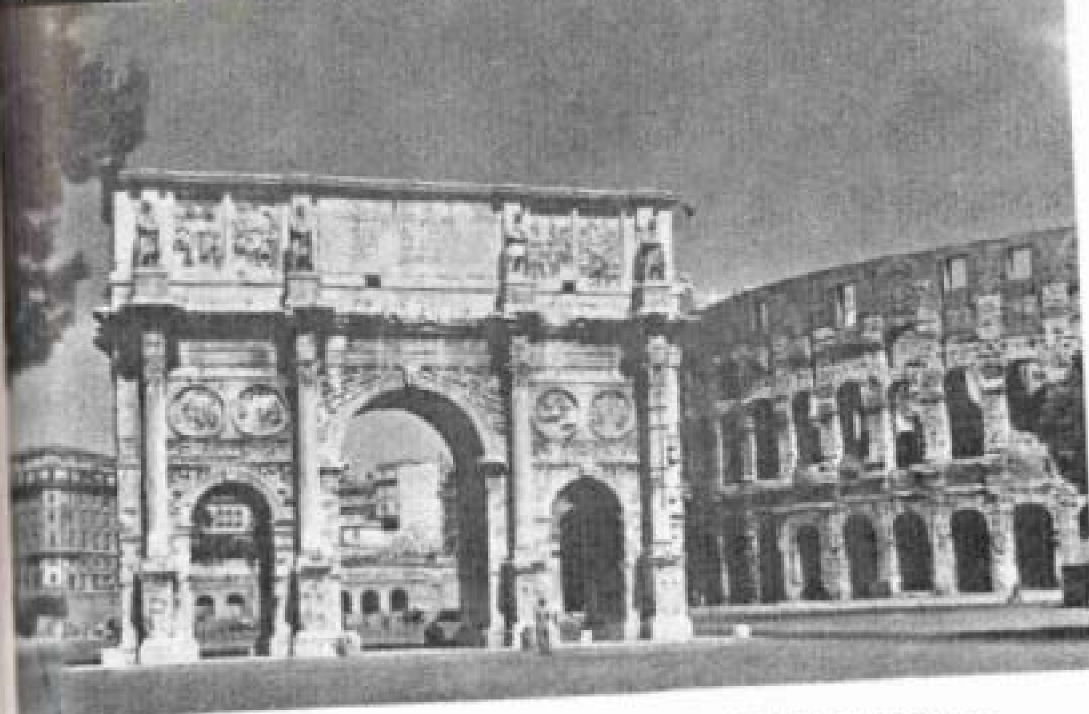




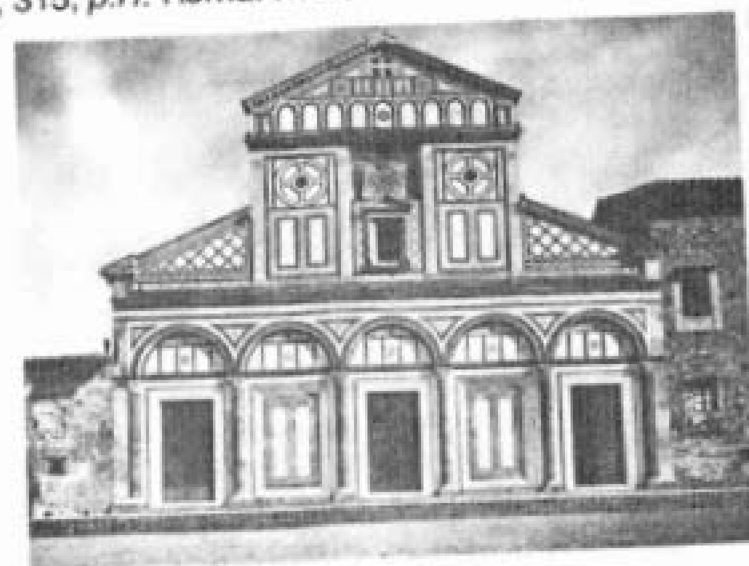


86. Pieter Bruegel, Adorația magilor, 1564. Galeria Națională, London.

87. Biserica Santa Maria della Spina, 1323. Pisa. Foto, Anderson.



88. Arcul lui Constantin, 315, *p.H.* Roma. Foto, Fototeca Unione.

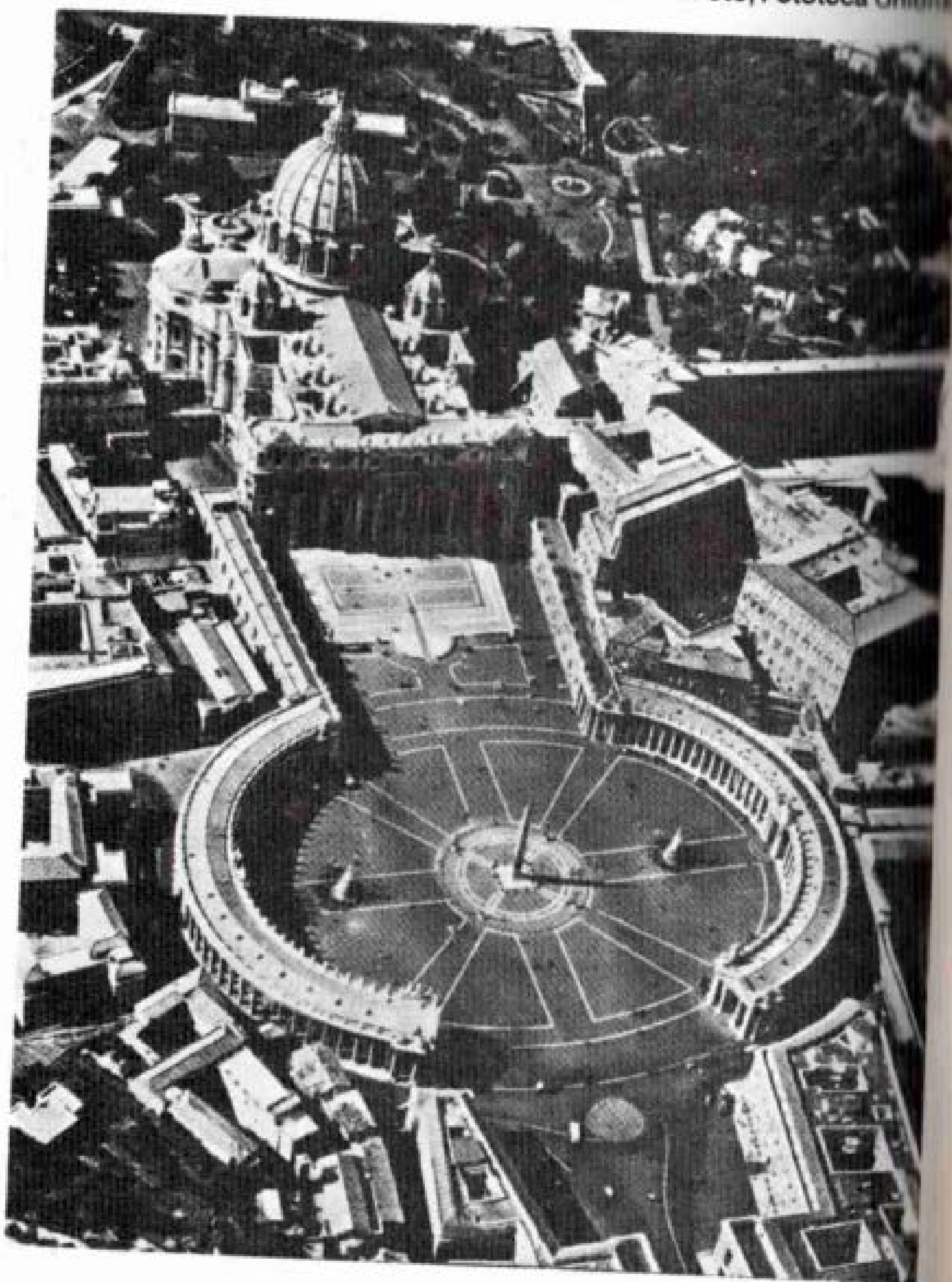


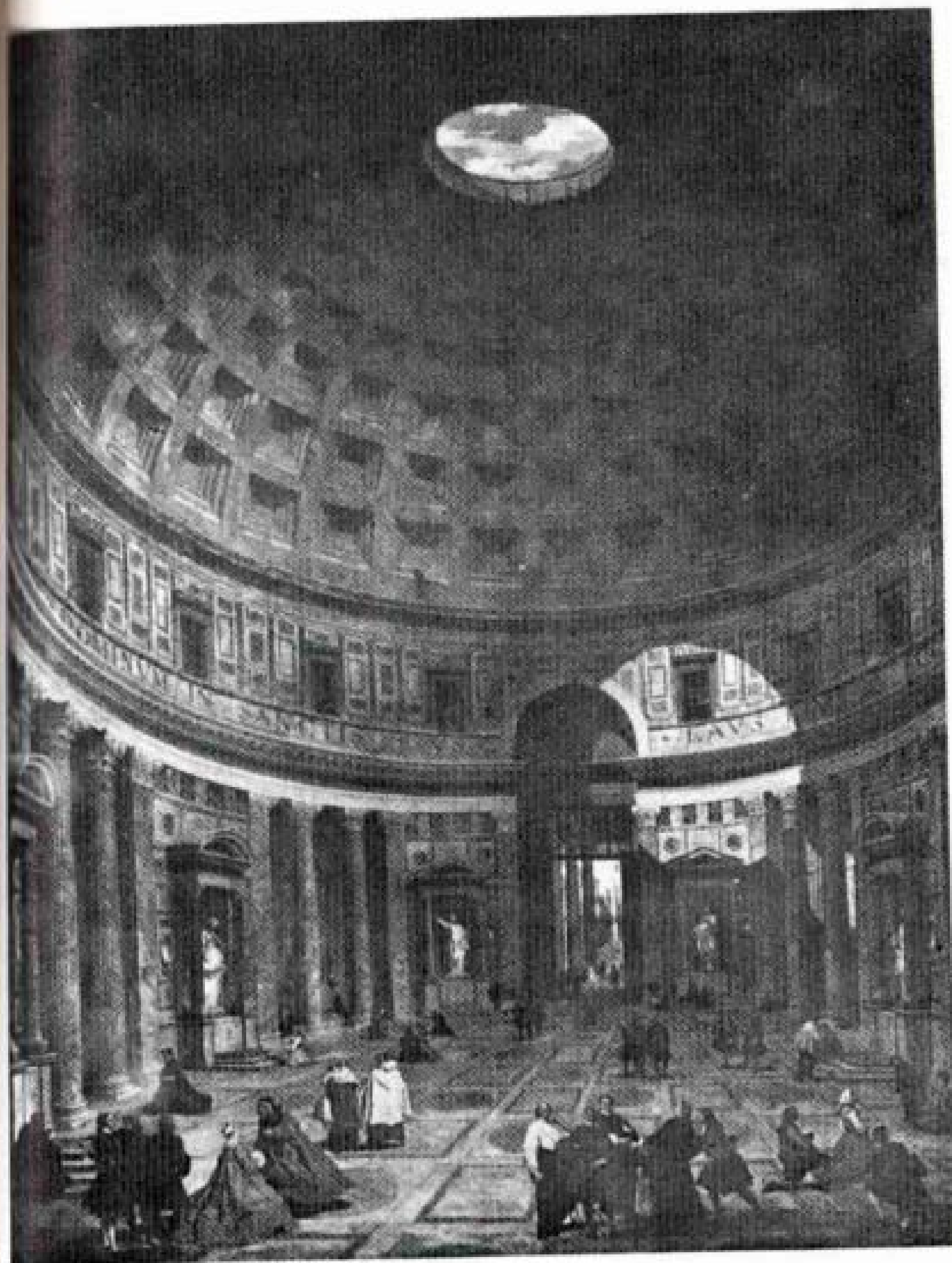
89. Biserica San Miniato al Monte, cca. 1300. Florența. Foto, Anderson.

90. Andrea Palladio, Villa Rotonda, 1606. Vicenza.

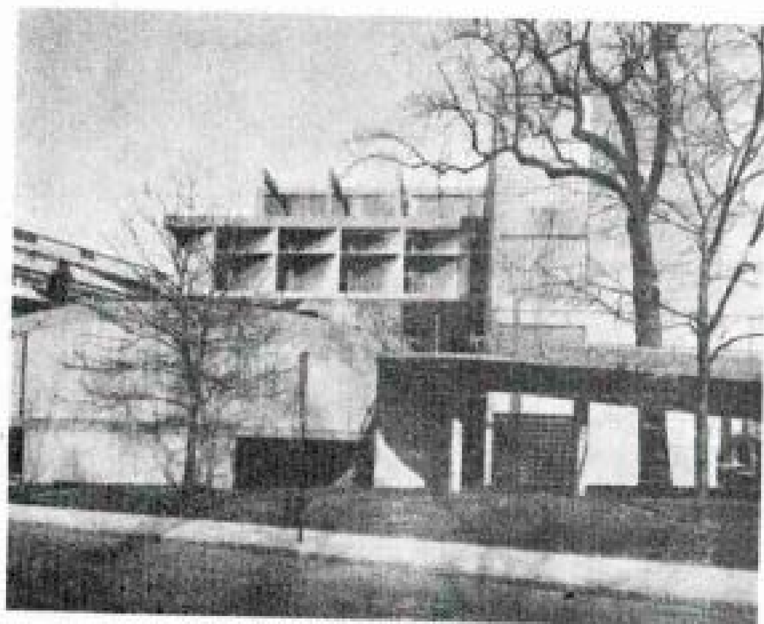


91. Piața Sf. Petru (San Pietro), 1656 – 1667 Roma. Foto, Fototeca Union



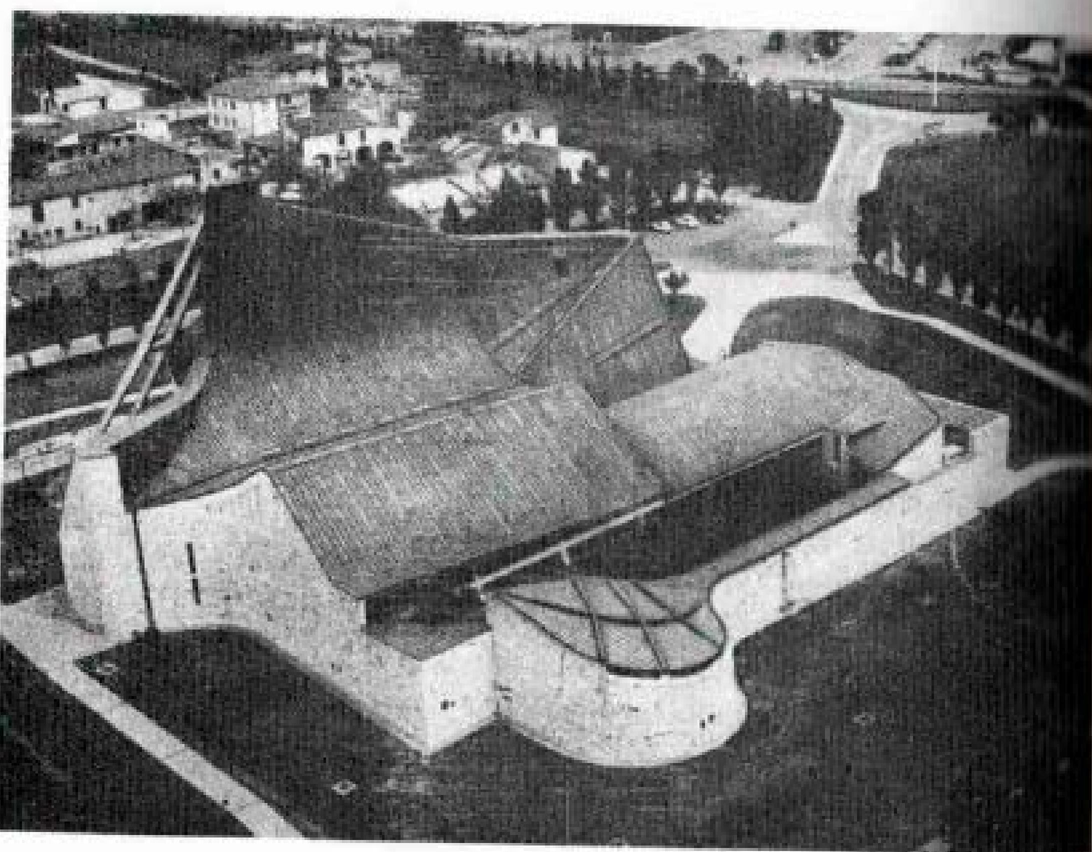


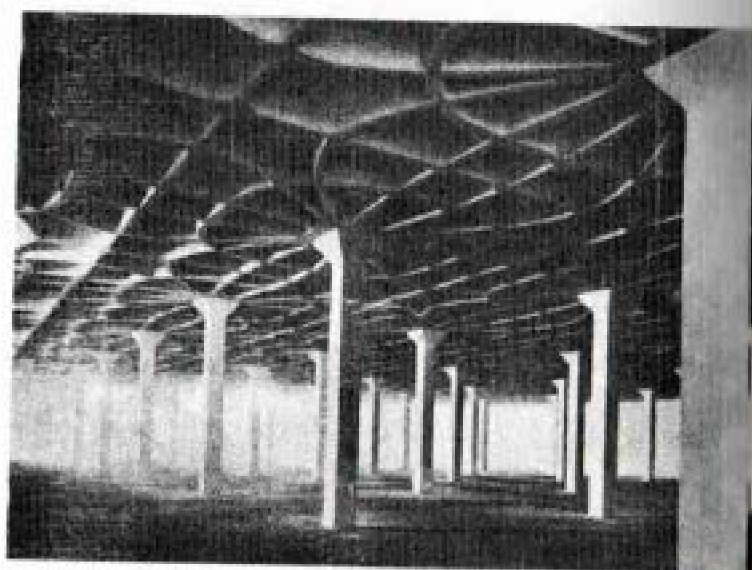
92. Giovanni Paolo Panini, Interiorul Panteonului, cca. 1740. Galeria Națională de artă, Washington, D.C.



93. Le Corbusier, Centrul de arte vizuale Carpenter, 1963. Universitatea Harvard, SUA.

94. Giovanni Michelucci, Biserica Sf. Ioan Botezătorul, 1964. Autostrada Soarelui, lângă Florența. Foto: Gaio Bacci.





95. Pier Luigi Nervi, Interiorul Postăvăriei Gatti. Roma.

Capitolul IX

SPAȚIUL ÎN ADÂNCIME

Dacă principiile noastre compoziționale trebuie avute în vedere pentru toate artele vizuale, ele trebuie să aibă aplicabilitate la operele tridimensionale ale sculpturii și arhitecturii așa cum au și în cazul picturii. Am descoperit, de exemplu, că figura de bronz a cântărețului realizată de Barlach (vezi IL. 69) își revelează structura dacă o privim organizată în jurul unui centru de echilibru din golul interior al figurii. Același lucru este valabil pentru o altă figură ghemuită, *Noaptea* lui Maillol (IL. 70). Și-n acest caz, compoziția operei devine vizibilă iarăși atunci când este corelată cu centrul din golul format de brațe, tors și picioarele îndoite.

PERCEPEREA CELEI DE-A TREIA DIMENSIUNI

Ambele exemple de sculpturi precum și fotografiile care le prezintă au fost selecționate astfel încât să facă vizibilă localizarea centrului de echilibru. Nu există aceeași cale de abordare a altor sculpturi, de pildă, la personajele reprezentate în picioare. Pentru astfel de opere, să spunem *Victoria* lui Michelangelo (vezi IL. 44), locul centrului este dedus perceptiv, din felul în care formele vectoriale ale trunchiului și membrelor sunt privite ca pornind din el, se îndreaptă către el sau se mișcă în jurul lui. Numai prin referire

la centrul indirect indicat compoziţia sculptată are vreun sens.

Centricitatea unei astfel de opere devine evidentă când ne deplasăm în jurul ei şi dobândim o imagine completă a caracterului ei tridimensional. Dacă nu avem decât fotografii, o problemă suplimentară împiedică prezentarea acesteia. Putem privi *Noaptea* lui Maillol doar dintr-o parte. Din acest unghi, cei trei vectori oblici ai antebraţului, torsului şi picioarelor îndoite se grupează perfect într-un triunghi în jurul centrului. Astfel de perspective satisfăcătoare sunt posibile în multe stiluri din sculptură. De fapt, putem obţine mai mult decât o singură proiecţie valabilă. În exemplul nostru, privind frontal femeia ghemuită se poate descoperi o compoziţie simetrică la fel de bine raportată la centrul de echilibru după cum este şi din profil. Dar dincolo de acest fapt, doar totalitatea aspectelor oferă o înţelegere adecvată a compoziţiei de jur-împrejur, iar pentru acest motiv preocuparea pentru sculptură s-ar limita la câteva aspecte.[1]

O problemă oarecum similară există la stilurile de pictură care oferă perspective în adâncime. Ele tind să prezinte două viziuni diferite; una redusă în esenţă la proiecţia în planul frontal, cealaltă arătând scena ca într-un spaţiu tridimensional. Putem afirma fără grijă că ele prezintă scena aşa cum apare şi aşa cum este. Un artist îndemânatic poate prezenta o proiecţie frontală astfel încât aranjamentul nu numai să pară c-ar funcţiona de la sine, dar să şi dea o imagine clar lizibilă a scenei tridimensionale. Voi folosi acest ajutor binevenit pentru a discuta câteva exemple de compoziţii în spaţiul tridimensional – acel gen de compoziţie care în lumea fizică ar fi creată pe scenă de coregrafi sau regizori de teatru.

COMPORTAMENTUL OBIECTELOR ÎN SPAŢIU

O examinare a naturilor moarte de bucătărie ale lui Chardin se pretează acestui scop. Acesta e recomandabil şi dintr-un alt motiv. Simplitatea geometrică a

obiectelor casnice reduce relaţiile spaţiale la elementele lor de bază într-o manieră aproape arhitectonică şi, prin urmare, le face uşor de definit. Comparând una dintre picturile lui Chardin (IL 71) cu natura moartă discutată anterior şi aparţinând lui Matisse (vezi IL. 9), se evidenţiază o diferenţă. Matisse şi-a distribuit cele cinci obiecte mai ales în planul frontal; ele fiind juxtapuse însă pe o suprafaţă bidimensională. La Chardin aranjamentul tridimensional făcut pe tăblia mesei apare cel puţin la fel de evident ca şi cel din plan frontal.

Ce vedem atunci când examinăm compoziţia lui Chardin ca pe un aranjament în spaţiu? Raportând obiectele unul faţă de celălalt, le percepem centrul comun ca fiind localizat în mijlocul lor, în golul oalei de aramă; este la o oarecare distanţă de planul frontal, dar şi aproape de mijlocul geometric al pânzei dreptunghiulare. Dincolo de dependenţa acestora de centrul de echilibru principal, obiectele sunt marcat autonome. Toate, chiar şi cuţitul, sunt simetrice centric, fiecare fiind conturată în jurul propriei axe. Aceste axe se adaugă configuraţiei de vectori independenţi, doi dintre ei verticali, ceilalţi orizontali sau înclinaţi.

Micul turn al piuliţei este cel mai independent dintre toate elementele, detaşat în spaţiu de grupul central al celor două oale şi două cepe şi contrapus prin verticalitatea sa cuţitului orizontal din partea opusă. Masa centrală greoaie are un vector lateral puternic pornind din golul cilindric al oalei de aramă. Ea îşi trimite energia condensată asemenea unui reflector utilizat în cinematografie, primind înapoi energia cu deschiderea sa adâncită. Axa comunicării unilaterale între cei doi centri principali ai scenei este modulată de grupul susţinător al strachinei şi celor două cepe. El joacă rol de intermediar şi mediator: strachina este simetrică în jurul unei axe verticale precum piuliţa, dar deschisă precum oala de aramă, iar cepele sunt aplecate înainte şi înapoi, însufleţind mişcarea principală de du-te-vino. Adăugaţi la aceasta introducerea timidă a dimensiunii orizontale prin cuţit şi începeţi să înţelegeţi ceea ce s-ar putea numi coregrafia scenei.

Orice schimbare a aranjamentului ar strica compoziţia. Mai există o natură moartă de Chardin, folosind câteva din aceleaşi ustensile (fig. 52), în care dia-

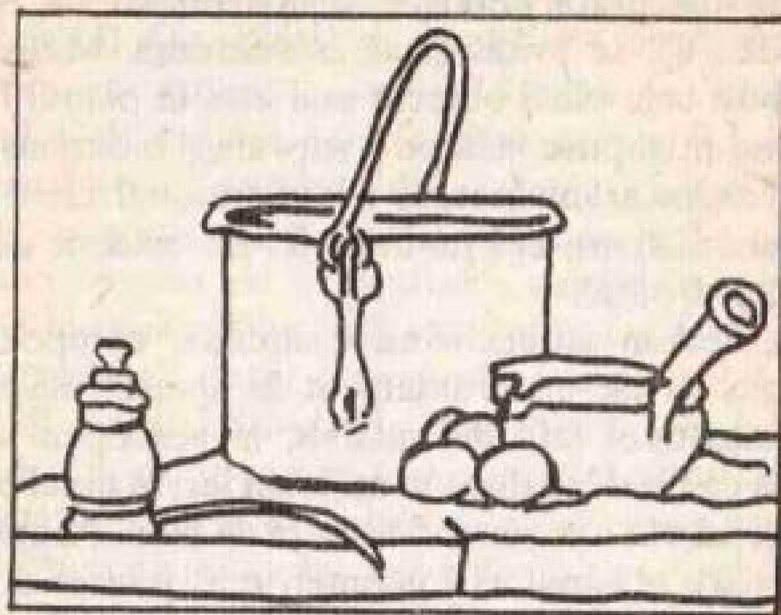


Fig. 52. (după Chardin)

logul este înlocuit de coordonarea unităţilor autonome, fiecare văzându-şi de treaba ei. Aranjamentul este la fel de desăvârşit, precum cel din ilustraţia 71, dar aici ierarhia este dominată de centrul compoziţiei. Fiecare element contribuie ca fiind un volum de sine stătător, mai degrabă decât printr-un vector de comunicare. Nu există o recunoaştere reciprocă şi nici o interacţiune de învecinare; nu se dă, nu se ia, nu se cere şi nu se răspunde.

Obiectele şi relaţiile dintre ele sunt atât de expresive, încât ni se pare firesc să vorbim despre ele în termeni umani.[2] De fapt, când în scena picturală se află laolaltă cu nişte figuri umane, pare artificial dacă le-am trata ca ca fiind mai puţin animate decât fiinţele vii. Într-o operă de artă toate lucrurile sunt la fel de elocvente prin aparenţa lor vizuală. În *Întoarcerea de la piaţă* a lui Chardin (IL. 72), bucătăreasa ocupă centrul ca vector principal, dar este înclinată faţă de verticală prin efortul de a susţine sacoşa grea cu cumpărături. Prin această înclinare formele rotunde ale corpului ei

sunt într-o strânsă asociere cu volumele la fel conturate ale oalei şi pâinilor rotunde de pe masă. Greutatea mare a grupului din dreapta creează un accent excentric puternic care serveşte drept temă abstractă a tabloului: verticalitatea centrală s-a abătut de la poziţia sa printr-o încărcătură obositoare.

ÎNGRĂDIRILE, SUBSTITUTE ALE RAMELOR

O componentă indispensabilă în acest tablou este dată de spaţiul închis format de pereţi şi bufet. Acestea limitează libertatea spaţială a femeii dar, în acelaşi timp, susţinând nu mai puţin verticalitatea acesteia şi contribuind la realizarea unui cadru foarte dinamic prin orientarea lor oblică. Astfel, ansamblul spaţial al scenei tridimensionale îndeplineşte o funcţie similară cu cea a ramei din jurul unei picturi bidimensionale. Cu cât stilul picturii insistă mai tare asupra prezentării unei scene de adâncime, cu atât cadrul său este mai puţin capabil să răspundă chemării sale. Rolul său se reduce la acela al unei simple ferestre, detaşate de compoziţie şi lăsându-ne perspectiva unui spaţiu nelimitat. Totuşi, compoziţia necesită o delimitare şi din acest motiv sunt frecvent introduse în pictură îngrădiri centrice pentru a stabili limitele dorite.

Fiind o parte a scenei compoziţionale înseşi, aceste îngrădiri sunt mai pregnante decât orice alt cadru. Pe lângă stabilirea dimensiunilor spaţiale, ele funcţionează şi ca nişte bariere contractile. Gândiţi-vă la numeroasele vane din lucrările lui Degas, un artist căruia îi place să-şi constrângă personajele în ambianţe înghesuite care le copleşesc (IL. 73). Uneori, închiderea centrică este un bazin puţin adânc care dă figurii ghemuite puţin mai mult decât o bază circumscrisă. Chiar şi aici însă se asigură un antagonism între zidurile comprimate ale ligheanului şi carnaţia atrăgătoare a celei care se îmbăiază.

Într-o altă pictură a lui Degas, recipientul îşi asumă o dimensiune monumentală (IL. 74). O porţiune a cupolei circului acoperă tot spaţiul pictural. Parametrul

vectorial principal al acestui gol aproximativ centric este verticala. În loc să se opună expansiunii personajului, îngrădirea sporeşte rotirea în înalt a acrobatei printr-o elevaţie arhitecturală uriaşă. Doar plafonul barează brusc aspiraţia acesteia. Fără acest decor determinant personajul ar pluti în spaţiu fără sens.

Un raport complex între personaj şi îngrădire scoate în evidenţă compoziţia enigmatică a lui Carl Hofer – *Poetul* (IL. 75) – o pictură distrusă în timpul celui de-al doilea război mondial. Un mare spaţiu gol e susţinut de un singur sistem centric, cutia bărcii conţinând axa verticală a omului. Subjugat în poziţia sa în echilibru vertical, cu ochii închişi la ceea ce-l înconjoară, el este reţinut ca prezenţă printr-un gest care opreşte şi îndepărtează, dar în acelaşi timp semnalează un fel de declaraţie. Personajul decis orientat către sine însuşi este împiedicat să se mişte şi e totodată protejat de intruziunea de dincolo de marginile bărcii. Barca totuşi formează şi ea o parte inseparabilă de personaj desfăşurând un vector orientat înainte, limitându-se la personificarea însăşi a frontalităţii poziţiei poetului. Barca îi dă avânt, dar îi exprimă şi inhibarea misterioasă, oprindu-se în planul frontal al picturii, fără a avea unde să se mai îndrepte.

Absintul lui Degas este mult mai inhibitoriu (IL. 76). Prezenţa melancolică a bărbatului şi a femeii este comprimată între bancă şi mese. Punctul nodal din centrul compoziţiei propune microtema femeii înghesuită dinspre stânga de sticlă iar din dreapta de pahar şi împunsă cu răutate de cele două colţuri opuse ale meselor.

În fundal, perspectiva parţial deschisă, de care cele două persoane sunt separate de spătarul băncii le reduce imaginea la consistenţa unei umbre. Pe măsură ce pătrunde scena frontal, privitorul dă peste o masă acoperită cu ziare în dezordine. Şi atunci când privirea bărbatului aşezat este oprită abrupt de cadrul tabloului, ne dăm seama că metoda lui Degas de a intersecta elementele scenei cu cadrul face mai mult decât doar să indice că spaţiul pictural se continuă dincolo de ceea ce se vede. În acest caz, acesta îndeplineşte şi contrariul; cadrul se alătură barierelor şi recipientelor din cadrul picturii ca încă un alt spaţiu închis, delimitând întreaga scenă şi blocând orice acţiune conţinută.

Nu toate împărţirile sunt colectoare. Scena de gen japoneză din figura 128 se desfăşoară înăuntru părând însă esenţial deschisă. Ea se organizează în jurul personajului central al maimuţei ce dă spectacol şi al ecranului celui mai proeminent aflat dinaintea unuia dintre grupurile de personaje. Ecranul traversează axa principală a scenei, conexiunea diagonală dintre femei şi bărbaţi. În loc să susţină ambiental nucleul scenei, ecranul aduce spaţiului tridimensional tipul de împărţire centrală care realizase o separare bipolară în compoziţiile bidimensionale pe care le-am studiat mai înainte.

Ecranul central nu separă cu adevărat cele două părţi. Nu este propriu-zis un zid, nici pentru ochi, nici pentru urechi, ci mai degrabă un pretext de mascare, asemenea evantaiului ce ascunde zâmbetul unei doamne. În romanul său de secol XI, *Povestea lui Genji*, Murasaki Shikibu descrie un cod de relaţii sociale bazat pe conversaţii prin pereţi despărţitori, priviri fugare, deghizări transparente, zgomote şi umbre. Atunci când avem de-a face cu segmentări compoziţionale în spaţiul unui tablou, nu trebuie să ne conducem exclusiv după tradiţia apuseană care preferă să se limiteze la reprezentarea unui spaţiu unic, coerent şi în cea mai mare parte închis. Pot exista privelişti care să ofere o străfulgerare înspre un peisaj îndepărtat sau o privire iscoditoare într-o cameră alăturată, dar în esenţă, centrul unei camere este acela al lumii reprezentate. Într-o pictură japoneză precum cea din ilustraţia 77 nu există nici un fel de monopol al unui centru unic. Scenele de viaţă populară sau de curte, mai ales în xilogravurile din secolul al XVIII-lea, nu conţin interioare cubice închise. Din vederea panoramică cunoscută din perioada Heian ca tehnica *fukinuki yatai*, nu zărim nici un tavan, pereţii tinzând să fie transparenţi sau cel puţin translucizi. Lumea este deschisă, deşi subdivizată în secţionări uşor centrate, iar spaţiul descris în prim-

plan este unul oarecare – întâmplător cel de care ne aflăm cel mai aproape.

PRIVIRE SUPLIMENTARĂ ASUPRA PROIECŢIEI

Exemplele precedente au fost prezentate pentru a ilustra compoziţia în spaţiul tridimensional. Dar este clar că nu putea fi exclusă proiecţia scenelor din planul frontal. Pe scena japoneză, publicul urmăreşte spectacolul nu numai pe scena orizontală, la care se uită pieziş, ci şi în planul frontal vertical al tabloului, iar centrul de echilibru se află nu numai la o anume distanţă de noi, deasupra mijlocului podelei, dar şi în mijlocul suprafeţei pe care este zugrăvită imaginea. Tot astfel băutorii de absint ai lui Degas (vezi IL. 76) sunt atât de convingător strâmtoraţi deoarece mesele îi intersectează perspectival. Colţurile meselor, pe care le-am descris ca străpungând-o pe femeie, devin din unghiuri drepte, unghiuri ascuţite prin iluzia proiecţiei optice. Acum trebuie să luăm în discuţie consecinţele compoziţionale ale interacţiunii dintre proiecţie şi efectul de adâncime.

Permiteţi-mi să încep printr-un avertisment. Diferenţa perceptivă dintre imaginea proiectată în planul frontal şi cea tridimensională în adâncime nu este atât de tranşantă şi absolută pe măsura termenilor folosiţi spre a o descrie, din motive de simplificare. Proiecţia frontală tinde să aibă o adâncime, iar spaţiul tridimensional este întotdeauna supus unei comprimări a perspectivei. În mod normal, percepţia unui privitor oscilează undeva între cele două. Faptul este valabil şi în spaţiul fizic, în care percepţia adâncimii este mai convingătoare. Privind în lungul navei unei biserici tradiţionale vedem adâncimea interiorului oarecum contractată, iar coloanele şi pereţii reducându-şi dimensiunile şi îndreptându-se către un punct de fugă. Totuşi, ceea ce vedem este destul de aproape de realitatea obiectivă pentru a ne permite să percepem

pereţii ca fiind paraleli şi coloanele ca având toate aceeaşi mărime, iar podeaua arată destul de veridică pentru a păşi de-a lungul intervalului fără ezitare. Într-o pictură cuprinzând aceeaşi vedere raportul va fi invers. Convergenţa perspectivală va fi mult mai convingătoare, spaţiul mai comprimat, dar chiar şi aşa rămânând efectul adâncimii.

Deşi diferenţa dintre cele două vederi nu se ridică la un ori-ori, noi o vom percepe. Priviţi la cele două figuri schiţate după una din picturile lui Degas (fig. 53)

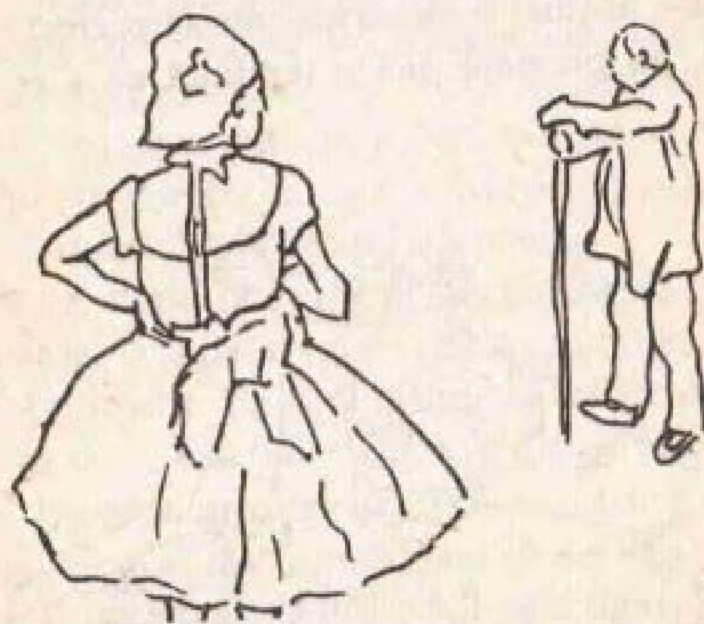


Fig. 53. (după Degas)

având drept temă baletul. Putem trece de la concepţie orientată mai mult de proiecţie la una din ce în ce mai „obiectivă". Putem să ne concentrăm asupra dimensiunilor mari ale balerinei şi să-l vedem pe maestrul său mic şi situat oarecum deasupra ei. Sau putem să ne concentrăm asupra distanţei dintre ei, cu faţa în plan mai apropiat, bărbatul mai îndepărtat, iar diferenţa de mărime dintre ei ca fiind mult mai puţin evidentă. Sigur că imaginile vizuale rezultate sunt diferite una de cealaltă. Schimbarea raporturilor de mărime şi distanţă simbolizează şi ea o diferită raportare a celor două

personaje şi a noastră faţă de acestea. Într-o operă de artă propriu-zisă cele două versiuni şi sensurile lor interacţionează pentru a crea rezultatul mai complex al compoziţiei în ansamblu.

Mai mulţi factori determină forţa relativă a celor două viziuni în fiecare din cazuri. Psihologia gestaltistă a percepţiei vizuale ne arată că, cu cât structura este mai regulată, echilibrată şi simetrică, cu atât este mai posibil ca ea să predomine. Comparaţi mandala din figura 7 cu schiţa după lucrarea lui Bruegel, *Luilekkerland* (Ţara unde curge lapte şi miere) din figura 54. Mandala, afişând o simetrie centrică perfectă în planul frontal, nu prezintă nici o tendinţă de a se ascuţi în

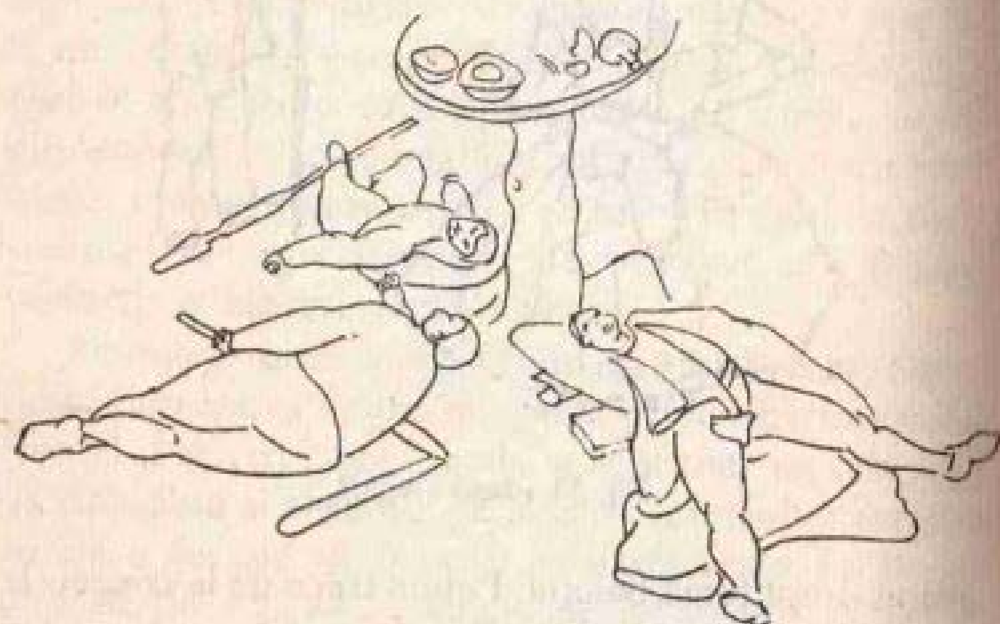


Fig. 54. (după Bruegel)

partea din spate, în adâncime. Compoziţia lui Bruegel este şi ea simetrică centric, cu cei trei trântori grupaţi în jurul axei de echilibru a trunchiului de copac, precum spiţele unei roţi. Aici, totuşi, aranjamentul simetric este localizat în spaţiul tridimensional. În proiecţia frontală structura este distorsionată în mod grotesc. Acest fapt are dimpotrivă un înţeles propriu, dar structura trebuie să fie văzută mai întâi ca un aspect al compoziţiei „bune" în adâncime.

CONTINUITATEA SPAŢIULUI

Genetic, în evoluţia producţiei picturale, reprezentarea în adâncime survine târziu. Zugrăvirea lumii vizuale nu debutează cu redarea fidelă a percepţiei adâncimii. Mai degrabă, ea îşi are originea în suprafaţa plană a stâncii, peretelui, hârtiei pe care era realizată pictura. În primele desene ale copiilor, de exemplu, nu există adâncime. Desenul nu prezintă nici un plan din faţă sau plan din spate. Spaţiul tridimensional este transpus într-un mediu bidimensional. Iar compoziţia, în măsura în care a început să organizeze tabloul, se limitează la suprafaţa plană.

În aceste etape timpurii distincţia dintre figură şi fond foloseşte la separarea obiectelor pozitive de golurile înconjurătoare. Ea abia începe să indice diferenţa dintre ceea ce este în faţă şi ceea ce este în spate.

Pasul următor, prin urmare, este acela de a construi un fundal adecvat, de exemplu un peisaj sau peretele din spate al unei camere îndărătul unei figuri frontale. Acesta introduce dimensiunea adâncimii şi implică o distanţă între cele două planuri, dar respectiva distanţă nu este încă definită ca un spaţiu continuu. Rămâne un interval care nici nu implică existenţa unei pardoseli de legătură şi nici nu poate găzdui vreun obiect în cadrul ei. Asta duce la un salt discontinuu între două scene care sunt limitate la prezentarea dimensiunilor lor frontale. Cât timp centrul compoziţional din planul frontal este uşor de observat, nu are rost să căutăm în aceste picturi centrul spaţiului tridimensional. Strict vorbind ne aflăm încă pe tărâmul celei de-a doua dimensiuni, un şir de două sau mai multe expuneri frontale, ca un decor de scenă realizat în întregime din culise şi un fundal.

Acest hiatus, această distanță nestructurată între față și spate mai apare încă în compozițiile, altfel minuțios elaborate, din timpul Renașterii și de mai târziu, mai ales în portrete. Gândiți-vă la Mona Lisa lui Leonardo. Distanța dintre parapetul de care se sprijină și peisajul din fundal există aproape în întregime datorită faptului că noi suntem conștienți de diferențele de mărime dintre ele. Ea nu este prezentă ca atare. Poți căuta un centru al peisajului, dar nu și în spațiul dintre prim-plan și fundal. Exemple izbitoare pot fi găsite în câteva alte picturi italiene din secolul al XV-lea, care folosesc nou descoperita artă a perspectivei centrale la decorul arhitectural, dar nu și pentru figuri. În reprezentările Bunei Vestiri, îngerul și Fecioara se află într-un prim plan simplu, detașat de decorul care se întinde în adâncime. În secolul al XIX-lea, Degas realizează o ciocnire șocantă între lumea fantastică a teatrului și lumea „reală" de dincolo de rampă prin juxtapunerea scenei și orchestrei, unite ca într-un colaj.

Ori de câte ori figuri sau alte subiecte sunt ținute strict în prim-planul unei picturi, ele păstrează ceva din această lipsă primordială de adâncime. Ele nu se află chiar în porțiunea din față a scenei și ca atare nu constituie o parte a ei, ci se află independent de ea, în afara spațiului până la limita unde începe să conteze a treia dimensiune. Sau altfel spus: atâta timp cât pentru obiect nu este prevăzut un anumit loc pe scara adâncimii printr-un procedeu perceptiv, el rămâne în spațiul nedefinit al reprezentărilor de început. Cu timpul, decorul se apropie din spate și dimprejur, dar interiorul tradițional, cu fundalul și pereții săi laterali poate să înconjoare scena frontală fără să o înzestreze cu spațiu continuu. Și nu s-ar putea spune că peretele din față lipsește – el nu s-a aflat niciodată acolo.[3]

Odată ce este introdusă dimensiunea adâncimii mai pot încă apărea probleme prin ambiguitatea localizării. Imaginile arătate într-o proiecție se pot referi la

obiecte localizate la orice distanță. Un turn menit să fie văzut departe la orizont este pictat în mod inevitabil în planul frontal al pânzei. Când în pictura lui Bosch *Sfântul Ioan din Patmos* (IL. 78), evanghelistul privește la înger și la apariția Madonei, el poate să facă acest lucru doar în contextul tradițional al planului frontal simplu. Compozițional, bărbatul cu volumul central emite un vector oblic către colțul din stânga sus. Din punct de vedere tridimensional dispozitivul nu funcționează. Îngerul de pe culme se ivește într-un centru transferat în mijlocul axei oblice, care leagă acum pe sfântul din față de Madona aflată departe pe cer. Axa respectivă, totuși, nu deține o semnificație vădită. Madona se află într-un medalion pierdut în niciunde, îngerul privește către Sf. Ioan, dar nefiind observat de acesta, deoarece privește într-o porțiune a cerului în care nu este nimic de văzut.

În tripticul lui Dieric Bouts prezentat în ilustrația 79, ambiguitatea oarecum supărătoare face loc unui dublu înțeles. În planul frontal, predomină încă o ierarhie arhaică. Grupul judecătorilor, prezidat probabil de împăratul roman însuși, ocupă centrul de echilibru al compoziției magistrale, iar cei doi sfinți, Sf. Ieronim și Sf. Bernard, asistând la scena de pe margini, își țin capul la aceeași înălțime. Cei doi călăi se situează ceva mai jos, în vreme ce martirul zace la baza scenei. Această diagramă spațială este o moștenire a picturilor medievale de altar, adăugându-i-se aici redarea unui eveniment fizic ce-i arată pe toți la nivelul solului. Judecătorii populează centrul de echilibru din mijlocul scenei, grupul central trimițând un vector spre scena torturii din prim-plan, care este acum principalul punct de interes.

De-a lungul Renașterii și după aceea, proiecția frontală păstrează rareori o simetrie desăvârșit de simplă, care să-i asigure acordarea unei totale atenții. Dar chiar și în stilurile mai realiste ale picturii vom găsi

aceeaşi formulă de lucru. Proiecţia frontală îşi menţine totdeauna prioritatea ca imagine direct perceptibilă, de aspect primordial al ambianţei picturale. Deşi accentul compoziţional se poate muta asupra decorului tridimensional, proiecţia continuă să simbolizeze sensul scenei a cărei configuraţie fizică se derulează în adâncime. .

Atunci când dualitatea prim-plan-fundal este înlocuită cu imaginea unei lumi continue, întinzându-se din faţă şi până la orizont, spaţiul infinit rezultat ameninţă centricitatea compoziţională. Am menţionat anterior că în planul frontal, cadrul delimitativ creează centrul de echilibru prin inducţie. Am observat că atunci când cadrul este redus la o fereastră şi prin aceasta detaşat de spaţiul pictural, delimitările interioare îi preiau funcţia. E instructiv să observăm în *Adoraţia magilor* a lui Bosch (fig. 80) cât de atenuat apare grupul Madonei înconjurată de credincioşi din lipsa unei circumscrieri defectuoase. Un vector central estompează Madona în drumul său spre peisajul din depărtare. Aceasta-i situată în aer liber, precar protejată de un acoperământ susţinut de îngeri deasupra pereţilor rudimentari. Madona însăşi este încremenită în poziţia ei centrală, iar cei de faţă, îngenuncheaţi şi în picioare, stau de jur împrejur într-un aranjament abia schiţat.

LA CE CONTRIBUIE PERSPECTIVA

Descoperirii perspectivei centrale i atribuie în primul rând asigurarea unei asemănări izbitoare cu proiecţia optică. Perspectiva aduce cu sine totuşi şi alte contribuţii la fel de importante. Una dintre ele ar fi aceea că ea întăreşte continuitatea abia conturată a panoramei spaţiale, conferindu-i unitate şi o structură precizate geometric. De asemenea, ea asigură expansiunii spaţiale un centru puternic – şi în cazul perspectivei cu două puncte de fugă, doi atari centri – la orizont, cu un sistem centric din care o reţea ca de păianjen de vectori străbate compoziţia marcând locul fiecărei

particule a tabloului. Există, fireşte, o ambiguitate ciudată în legătură cu localizarea în spaţiu a punctului de fugă. În primul rând, există un punct undeva pe pânză. El formează focarul proiecţiei optice şi, prin urmare, un centru compoziţional puternic în planul frontal. Dar el se situează totodată şi departe, la orizontul spaţiului pictural – o prezenţă iluzorie, din moment ce în spaţiul tridimensional nu există nici o convergenţă perspectivală. Din punct de vedere perceptiv, centrul perspectivei pluteşte undeva între comprimarea proiectivă şi adâncimea nediminuată.

Perspectiva centrală este de un ajutor îndoielnic la stabilirea centricităţii compoziţionale. Raportată la planul frontal, ea asigură într-adevăr un centru puternic; atunci însă când este localizată la capătul îndepărtat al spaţiului pictural, difuziunea vectorilor ce îşi au originea în punctul de fugă face dificilă pentru oricare dintre poziţiile aparţinătoare acelui continuu spaţial stabilirea de la sine a centrului unui sistem autonom. Să vedem cum funcţionează aceasta în practică.

Cina cea de taină a lui Dieric Bouts (IL. 81) este pe deplin închisă într-o şarpantă strict geometrică. Pereţii, tavanul şi pardoseala indică un punct de fugă al perspectivei pe decoraţia frontală de deasupra căminului. Acest centru al perspectivei se află pe verticala centrală a tabloului, stabilizând astfel spaţiul pictural. Simetria cadrului spaţial este preluată de dispozitivul scenei biblice. Figura principală, Hristos, este susţinută de verticala centrală, iar discipolii sunt grupaţi în jurul mesei aşezate simetric. O atare simetrie, aşa cum am probat anterior, tinde să confere dominanţă planului frontal, în dauna adâncimii. În ciuda stilului său, altfel realist, ceva din frontalitatea plată a icoanelor medievale supravieţuieşte în pictura lui Bouts.

În aspectul său frontal, compoziţia este ierarhică. Formatul pe înălţime al tabloului accentuează caracterul gotic al verticalităţii sale vectoriale. Personajul lui Hristos, încadrat şi solemn întronat de căminul de dindărăt apare supradimensionat faţă de discipolii aşezaţi

în jurul său şi în partea centrală inferioară. Iuda stă, aşa cum se cuvine, jos şi în afara centrului. Mai mult, capul lui Hristos este aşezat puţin mai sus de centrul geometric al tabloului, coincizând cu mâna sa ridicată – microtema binecuvântării.

Observaţi totuşi că, prin localizarea scenei în jumătatea inferioară a tabloului şi dedesubtul punctului de fugă, pictorul conferă poveştii sale o ambianţă lumească certă. Pe măsură ce privirea spectatorului, coincizând cu axa perspectivei, străbate spaţiul pictural, versiunea tridimensională a compoziţiei modifică caracterul celor prezentate. Scena devine un banchet voios şi spontan. Camera în formă de cutie, nemaifiind doar un fundal, îi înconjoară şi protejează pe participanţii la cină. Căminul reculează făcând ca Mântuitorul să-şi piardă din solemnitate, aşezat acum în compania unor egali, grupaţi în jurul mesei. Toţi sunt aproape de aceeaşi înălţime, inclusiv Iuda. Sistemul centric este astfel dispus în jurul farfuriei rotunde cu friptură de miel. Pardoseala goală din prim-plan, atenuând baza în versiunea proiectivă a tabloului, îi adună pe oaspeţii cinei către mijlocul spaţiului interior îngrădit şi, prin aceasta, îi izolează net de ambianţă.

Totuşi, centralitatea grupului rămâne incontestabilă. Deşi colţurile camerei privite perspectival converg către un punct din planul frontal, percepţia deplasează punctul de fugă mai departe. Perspectiva străpunge fundalul camerei, oferind o prezenţă palpabilă a unei panorame potenţial nelimitate şi tainice. Deoarece în forma definitivă a lucrării pereţii apar ca şi anihilaţi, prezenţa lor în cadrul scenei trece pe planul doi. Percepută în sens mai larg, lumea se prelungeşte dincolo de pereţii despărţitori, iar episodul la care chiar asistăm, îşi depăşeşte propriul înţeles, căpătând o semnificaţie încă mai elevată numai din lumea largă din jur.

Pardoselile în carouri ca aceea din *Cina cea de taină* a lui Bouts sunt concordante cu centricitatea sistemului perspectivei prin marginile ortogonale care

converg către punctul de fugă. Marginile lor absolut orizontale se dovedesc totuşi nealterate de convergenţă. Ocazional, pictorii remediază această rigiditate. În loc să marcheze liniile paralele cu partea de jos a ramei, ele se curbează uşor în vecinătatea scenei centrale. John White a indicat exemplele din ilustraţiile cărţilor franţuzeşti, mai ales în *Grandes Chroniques de France* a lui Jean Fouquet. În *Sosirea împăratului la Saint Denis*, de exemplu, este desenat un paviment în perspectivă centrală, dar orizontalele care se încrucişează cu dreptunghiurile convergente se curbează lângă caii de paradă. Un exemplu comparabil cu o origine foarte diferită ni-l oferă *Dormitor la Arles* al lui Vincent Van Gogh (IL. 82), unde crăpăturile laterale se dirijează de asemenea spre centrul perspectivei. Psihologii îşi pot aminti că în aşa- numita iluzie Hering (fig. 55), o linie dreaptă traversând o coroană solară

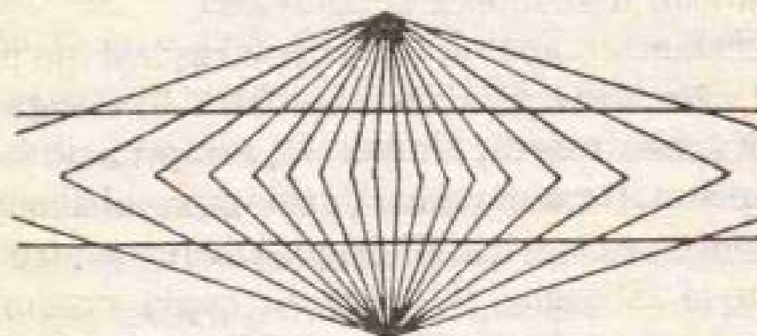


Fig. 55.

din raze este percepută ca înclinată către centru supunându-se astfel câmpului de forţe creat de razele concentrice. Exemplele noastre par să ilustreze că artiştii sunt conştienţi de tensiunea perceptivă exercitată de sistemul centric şi uneori chiar supuşi acesteia.[4]

TIMPUL ÎN SPAŢIU

Continuitatea vectorială în adâncime comunică o metaforă a timpului. Mişcarea spaţială dinspre departe

spre aproape sau dinspre aproape spre departe sugerează mişcarea corespunzătoare din trecut în prezent sau din prezent spre viitor. Compoziţional, aceasta tinde să înlocuiască sistemul central unic cu câteva asemenea sisteme, dispuse în succesiune şi culminând cu unul frontal. Cele mai clare exemple sunt cele care deapănă o istorisire printr-un şir de episoade. Sassetta îl reprezintă pe Sf. Anton în depărtare (IL. 83), pornind într-o călătorie prin deşert. Un al doilea nucleu compoziţional îl arată discutând cu un centaur pe drum. Pe acolo, vectorul conduce de-a lungul drumului spre punctul culminant al călătoriei, întâlnirea cu Sf. Pavel. Dimpotrivă, atunci când pictura lui Watteau de la Luvru (IL. 84) este interpretată ca îmbarcarea pentru insula Afroditei, ea începe cu prezenţa iubiţilor din prim-plan, urmărindu-i în deplasarea lor către ambarcaţiune, aflată undeva înspre latura stângă. Pictată cu trei secole după Sassetta, compoziţia lui Watteau este mai subtilă şi complexă.

Succesiunea etapelor, de la cuplul aşezat din partea dreaptă către cele gata să se îmbarce în stânga, este mai mult spaţială decât temporală, comprimată într-un singur episod. De asemenea, fluxul vectorial al mişcării face o concesie centricităţii prin marcarea centrului de echilibru al tabloului şi printr-un cuplu proeminent plasat pe o culme, în atitudinea căruia este comprimată microtema mersului înainte, contrar privitului în urmă. Astfel, în timp ce o acţiune liniară traversează temporal spaţiul tabloului, simultaneitatea compoziţiei centrice îşi păstrează avatarurile.

SIMBOLISMUL PLANULUI FRONTAL

Chiar şi atunci când continuitatea în adâncime a ajuns să determine natura spaţiului pictural, scurtcircuitul dintre planul frontal şi fundal nu-i neapărat absent. De exemplu, Poussin caută ca geometria unui grup de personaje să se proiecteze clar pe un fundal de forme

arhitecturale (fig. 56) – un paralelism care elimină distanţa dintre prim-plan şi fundal.

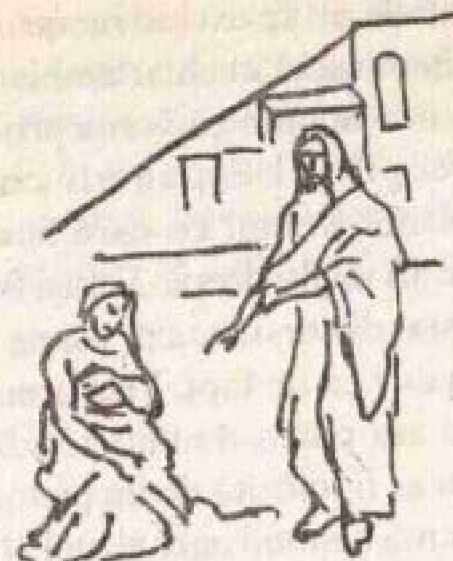


Fig. 56. (după Poussin)

Îndeobşte realitatea scenei în adâncime nu este numai luată în seamă, dar îi acordăm şi caracterul ei dominant, proiecţia frontală ajutând la adăugarea unei semnificaţii avute în vedere. O soluţie intermediară ne-o oferă Tintoretto în *Hristos pe lacul Galileei* (IL. 85). Stilul realist al Renaşterii nu mai îngăduia simbolismul exprimării puterii prin mărime. În arta egipteană, uriaşul faraon putea să-şi domine micii prizonieri şi chiar în epoca lui Cimabue, Madona tronând era reprezentată mai mare decât sfinţii şi îngerii din jurul ei. Tintoretto păstrează binevenită puterea vizuală a acestui simbolism, justificând dimensiunea falnică prin apropiere. Silueta lui Hristos, aşezată în prim-plan, este supraumană şi pus faţă-n-faţă cu micii discipoli, aşa cum apar aceştia în proiecţie. În stricta adâncime tridimensională nu figurează nici un fel de discrepanţă dimensională, iar barca situată în centrul de echilibru al tabloului capătă o mare greutate şi importanţă. Când Petru se supune ordinului de a păşi pe apă, el traversează verticala centrală care în ima-

ginea frontală proiectivă separă pe Învăţător, în jumătatea stângă a tabloului, de discipolii din dreapta cărora li se adresează. Din moment ce a doua şi a treia dimensiune spaţială nu se exclud reciproc în percepţie, persistă ceva din miracol în chiar ambianţa lumească.

Menţionam mai înainte că scena proiectată posedă avantajul perceptiv al expunerii compoziţiei cu precădere în planul frontal cu care linia de vedere a privitorului face un unghi drept. Totuşi fiind vorba de o proiecţie, aceasta distorsionează scena „geografică", situaţia aşa cum *este* ea de fapt. Prin urmare, se oferă o imagine pe care am putea-o numi accidentală sau subiectivă, dacă nu ar fi folosită de un pictor îndemânatic pentru a argumenta simbolismul vizual al compoziţiei.

Scena tridimensională, după cum remarcam, este privită oblic şi ca atare trebuie descifrată perceptiv, cum se spune, exact din perspectiva indirectă redată de proiecţie. În exemplul final pe care îl voi aduce, acela al *Adoraţiei magilor* a lui Pieter Bruegel (IL. 86), Fecioara cu pruncul este reprezentată în centrul de echilibru al tabloului, înconjurată atât vertical cât şi orizontal de grupul spectatorilor şi închinătorilor. În versiunea tridimensională, ea domină în mod clar scena din faţa staulului. Deşi figurile care stau în picioare par mai înalte, diferenţa de înălţime este naturală. Centricitatea grupului se modifică prin diferenţierea celor din faţă, faţă de cei aflaţi în spatele figurii din mijloc. Accentul cade pe regele Gaspar îngenuncheat, care oferă potirul. Fundalul este plin de spectatori în picioare.

În versiunea frontală, centricitatea apare modificată de diferenţa semnificativă dintre deasupra şi dedesubt. Regele îngenuncheat, aşezat clar mai jos decât Fecioara, pare cu atât mai explicit în poziţia sa subordonată. Personajul în picioare al regelui Baltazar nu este numai figura unui om văzut din spate. Cu faţa sa întunecată, ascunsă aproape în totalitate, el stă ca o statuie puternică contemplând scena într-o tăcere pre-

vestitoare. Iar mama aşezată cu copilul are acum deasupra capului o mulţime zgomotoasă, personajul lui Iosif aplecându-se către înapoi şi întinzând urechea spre a asculta fiece idee sceptică spusă în şoaptă de prietenul său şi soldatul înarmat părând să înfigă brutal suliţa în capul Fecioarei. Avem din nou sub privire o scenă lumească de un adânc simbolism datorită aparenţei de pe suprafaţa frontală care rămâne, la urma urmei, spaţiul familiar al ambianţei picturale.

Capitolul X
CENTRI ŞI REŢELE ÎN CONSTRUCŢII

Arhitectura se dovedeşte deosebit de potrivită pentru ilustrarea principiului compoziţional discutat în studiul nostru. Elementele desenului de arhitectură se apropie strâns de formele definibile geometric şi ca o consecinţă, majoritatea clădirilor seamănă cu diagramele teoretice ale analizei noastre mult mai mult decât alte mijloace artistice. Pictura şi sculptura au tendinţa să fie evitate datorită complexităţii formelor lor: deseori tributare repertoriului infinit al figurilor umane, animalelor sau peisajelor îşi dezvăluie structura compoziţională proprie doar indirect, ca şarpantă implicită. Prin contrast, clădirile se conformează prin formele lor abstracte regulilor simple ale staticii fizice, bazându-se mai ales pe verticale şi orizontale, pe linii drepte şi curbe elementare, pe simetrie şi repetiţie. Într-un astfel de mediu, tema principală a investigaţiei noastre se conturează şi mai direct.

REŢELELE PREDOMINĂ

Clădirile, executate din materiale grele, depind mai mult decât alte mijloace vizuale de atracţia excentrică a gravităţii. Ele răspund acestei puteri externe organizându-şi formele în jurul verticalei. În al doilea rând, datorită relaţiei sale simetrice cu verticala un rol de

frunte se acordă de asemenea orizontalei. După cum, forma verticală îşi stabileşte echilibrul raportat la forţa gravităţii tot astfel procedează şi forma orizontală.

Statica acestei osaturi fundamentale a forţelor este reprezentată cu multă economie de coordonatele carteziene. Ceea ce nu înseamnă c-ar exista totuşi motiv ca desenul arhitectural să se bazeze atât de mult pe cele două componente lineare de bază. Am văzut că pictura şi sculptura reflectă şi ele influenţa cadrului gravitaţional, dar numai în mod excepţional aceasta le determină să se restrângă la acele forme de bază. Clădirile, fiind construite pentru o utilitate fizică, sunt mai puţin destinate expresiei vizuale decât stabilităţii şi ordinii. Ele sunt recipiente realizate pentru a conţine creaturi şi lucrări, în modul cel mai simplu.

Iată de ce reţelele diagramelor noastre (vezi figurile 5 şi 6) se întâlnesc de obicei în arhitectură, deşi ele nu sunt deloc evidente în exemplele noastre din pictură şi sculptură. În natură şi artă centrii pot fi găsiţi în orice configuraţie spaţială şi, prin urmare, vectorii care îi urmăresc vor fi îndreptaţi în oricare din direcţii, numai în anumite condiţii fiind favorizaţi unii dintre aceştia. În practica traiului domestic şi urban astfel de condiţii predomină. Nevoia de ordine solicită relaţiile spaţiale cele mai simplu de obţinut, iar expresia artistică a desenului arhitectural tinde să colaboreze strâns cu această ordine avantajoasă.

Dominaţia reţelelor favorizează sistemul excentric în desenul arhitectural şi din moment ce reţelele nu au un centru, sistemul centric este ameninţat să fie neglijat. Totuşi, sistemul reţelelor nu decide incontestabil. Chiar şi pe terenul staticii fizice, Buckminster Fuller, designerul domurilor geodezice a insistat ca grila rectangulară să se conformeze sensului ordinii specific umane, constrângând lumea fizică unei încorsetări carteziene. Triunghiurile din care sunt construite clădirile sale sferice se sprijină pe forme rotunde (fig. 57); sferele ar constitui în viziunea acestuia, unităţile elementare de construcţie ale naturii. În cercetarea noastră am constatat că o insistenţă prea mare asupra linea-

rităţii vectoriale a sistemului excentric neîndreptăţeşte compoziţia arhitecturală.

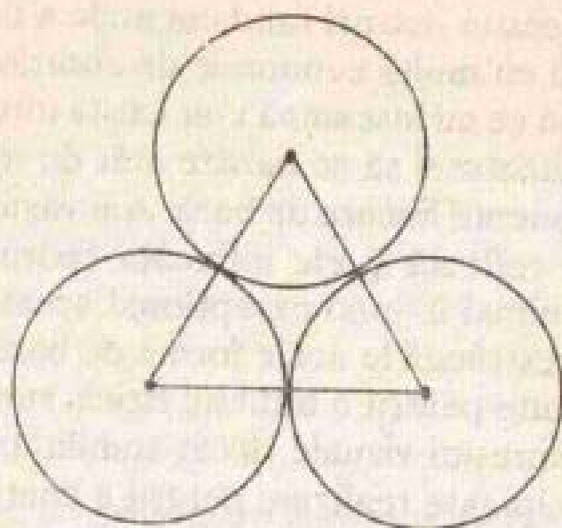


Fig. 57.

Paul Klee numeşte clădirile tovarăşii noştri de suferinţă amintindu-ne dependenţa faţă de puterea terestră care ne trage mereu la pământ.[1] Am avut ocazia să-i dăm dreptate, dar este la fel de adevărat că forma arhitecturală face mai mult decât să reflecte lupta tragică cu încărcarea şi greutatea. Proiectarea de arhitectură ne informează asupra faptului că dacă clădirea nu ar poseda un centru în jurul căruia să-şi adune propria existenţă, nimic nu s-ar opune cu adevărat gravitaţiei. Fără un astfel de centru totul ar fi doar o reţea de forţe necunoscute, suspendate în gol şi lipsite de un element unificator. M-am referit la pereţii-cortină ai clădirilor noastre de birouri, care ne învaţă că, în absenţa unui centru, ochiul îşi pierde orientarea şi rătăceşte fără ţel, pe o suprafaţă nestructurată de dimensiuni arbitrare.

ELEVAŢIA

Lupta cu gravitaţia este evidentă, bineînţeles, în dimensiunea verticală. Pentru a aborda cum se cuvine

o clădire, trebuie să o consideri drept un volum tridimensional, întinzându-se în lungime şi pe înălţime în egală măsură şi centrat în jurul unui punct situat undeva în mijlocul spaţiului său interior. Totuşi, pentru scopul nostru pare legitim să urmăm practica arhitectonică a reducerii clădirii la elevaţia sa verticală şi la planul său orizontal. Vom descoperi că până şi în planul orizontal în care dominanta gravitaţională este invizibilă, interacţiunea celor două sisteme compoziţionale avute în vedere sunt determinante pentru desenul arhitectural.

Elevaţia unei clădiri este aceea ce ne izbeşte mai întâi. Micuţa biserică gotică Santa Maria della Spina din Pisa (IL. 87) este un cub compact sprijinit puternic pe pământ. Acest vector orientat în jos este subliniat de baza mare a uşilor surmontate de arce şi de pinioanele triunghiulare ale acoperişului. Dar, din moment ce vectorii pot fi interpretaţi în ambele direcţii, arcadele şi pinioane sunt şi ele îndreptate în sus, la fel ca multe dintre pinacluri. Raportul dintre vectorii vizuali îndreptaţi în sus şi cei care apasă în jos determină efectul general al clădirii – aspiraţia sa către înălţimi spirituale şi soliditatea sa greoaie pe pământ.

Chiar dacă totuşi aparenţa clădirii nu ar oferi nimic decât acele elemente orientate pe verticală, noi tot am vedea puţin mai mult decât o aglomerare de paralele verticale. Centrul necesar al sistemului centric este asigurat de figura de sub baldachin a Madonei, care marchează verticala centrală la jumătatea clădirii, locul de întâlnire a segmentului inferior cu cel superior. Undeva la acest nivel plasăm şi centrul interior al clădirii cubice.

Arcul lui Constantin (IL. 88) se sprijină pe sol ca o generoasă formă rectangulară. Centrul său de echilibru este localizat în arcul semicircular median. Un arc poate fi descris ca o concesie făcută de centricitate unui vector care în arcadele verticale coincide cu axa gravitaţională. Cele patru medalioane care deţin o

poziţie proeminentă pe axa orizontală centrală trimit la ideea de circularitate completă. Sublinierea centrului este destul de puternică pentru a elibera coloanele şi încărcătura lor de o excesivă verticalitate şi pentru a condensa întreaga formă rectangulară. Reţeaua de coloane şi cornişe se grupează în jurul centrului pentru a desprinde suficient de la sol întreaga structură.

Când punctele de sprijin, purtătoare de încărcătură, de pe sol, şi antablatura de deasupra lor sunt separate de un element despărţitor aşezat deasupra orizontalei centrale, faţada transmite un sentiment de mândră elevare. Dacă, în schimb, elementul despărţitor secţionează faţada în două greutăţi brute egale, aşa cum se poate vedea în faţada de tip romanic de la San Miniato (IL. 89), efectul este de mare stabilitate. Centricitatea este susţinută de simetria bilaterală a faţadei, dar este şi atenuată de uniformitatea celor cinci arcuri şi de lipsa unui centru de echilibru clar marcat.

PLAN

Pe măsură ce ne întoarcem de la elevaţia clădirilor la proiecţia pe orizontală observăm câteva diferenţe fundamentale. Mai întâi, deosebim dimensiunea verticală ca aparţinând domeniului vederii, în timp ce planul orizontal constituie sfera acţiunii. Elevaţia este sectorul electiv al ochilor noştri. Ne sunt necesare înlesnirile puse la dispoziţie de scări şi lifturi pentru ca noi, pietonii, să ne mişcăm în sus şi în jos, dar ochii noştri pot urca şi coborî nestingherit de-a lungul şi de-a latul zidurilor. Altminteri ne mişcăm singuri pe pământ, în timp ce desenul planului de bază este vizibil cu claritate doar în proiectul întocmit. Clădirea odată construită, îi percepem planul mai mult indirect, prin dispunerea elevaţiilor sale.

O a doua diferenţă între cele două dimensiuni se referă la relaţiile lor cu gravitaţia. Pe direcţia verticală accentul său asupra interacţiunii dintre sus şi jos l-a convins pe Arthur Schopenhauer să considere arhitectura ca pe cel mai de jos mijloc artistic, pentru că, gândea el, este limitată doar la lupta fizică dintre greutate şi rigiditate. Totuşi, într-un plan de nivel nu există o astfel de constrângere. Nici o direcţie nu se distinge asemenea verticalei. Vectorul orizontal principal al clădirii este liber să indice orice direcţie. El poate fi orientat către centrul oraşului, poate fi paralel cu un râu sau poate să aducă un omagiu religios estului, de unde răsare soarele. Dacă planul are compoziţia adecvată structurii reţelei, după cum cer regulile elevaţiei, o face numai şi numai pentru propria sa ordine interioară. Străzile unui oraş modern sunt repartizate într-o reţea planificată, în timp ce o hartă a unui vechi oraş arată străzile acestuia ca având un drum ciudat, conform accidentelor istoriei sale; orice direcţie este la fel de bună.

O a treia diferenţă distinge compoziţia planului general de cea a elevaţiei. În desenul unei faţade centricitatea şi excentricitatea interacţionează intim, astfel încât contribuţiile lor pot fi redate disociat doar în cadrul cercetării noastre. Amintiţi-vă, de exemplu, cum un arc se prezintă ca o asociaţie a centricităţii circulare şi a extensiei vectoriale. Totuşi, în planul orizontal, compoziţia nu trebuie limitată la ceea ce se petrece înăuntrul unei singure structuri arhitectonice. Putem avea de-a face cu o aglomerare de mai multe clădiri, prin urmare cu interacţiunea dintre obiectele compacte şi canalele liniare de comunicare dintre ele. La prima vedere, cele două sisteme ale noastre, al centricităţii şi linearităţii, par prin urmare întrupate separat în cele două componente principale ale cadrului arhitectural, clădirile şi străzile. Dar o analiză vizuală mai atentă ne aminteşte că fiecare obiect arhitec-

tural este modelat nu numai de propria sa centricitate, dar și de modul în care răspunde du-te-vino-ului utilizatorilor proprii și, astfel, fiecare coridor constituie un obiect, iar ca urmare are nevoie de o centricitate proprie. În consecință fiecare componentă a cadrului arhitectural exemplifică țesătura internă a celor două sisteme.

Când privim orașul Roma de pe dealurile de la Janiculum, remarcăm diferitele monumente circulare – Panteonul, Castelul Sant' Angelo, Colosseumul ș.a.m.d. – detașându-se de țesătura străzilor, ca unități autonome. Aceasta înseamnă că aceste clădiri se comportă ca tondouri și ca alte forme circulare pe care le-am discutat în Capitolul V.

Odată ce depășim această diferență generală dintre recipiente și căi de comunicare, descoperim totuși că în fiecare caz particular arhitectul trebuie să decidă asupra ponderii acordate aspectului liniar al apropierii ca și retragerii față de concentrarea din jurul miezului clădirii. Planul bisericii tradiționale derivă din două tipuri arhetipale: tipul central care întruchipează o centricitate deplină și canalul liniar al bazilicii căruia îi este esențial un vector excentric. Cele două se combină în mod tipic: vizitatorii sunt conduși dintr-o parte în cealaltă a navei până în centrul sanctuarului. Transformarea crucii grecești din planul original al lui Bramante pentru catedrala Sf. Petru în crucea latină din forma sa finală este exemplul clasic al unei astfel de combinații.

În orice clădire liniaritatea navei și a colateralelor accentuează circulația în desfășurarea temporală, în timp ce spațiul central, intersecția, este atemporală perceptiv prin suprimarea liniarității vectorilor și simbolic prin oprirea credincioșilor pentru un moment de reculegere. Este adevărat că o încrucișare poate fi o simplă suprapunere a două culoare liniare care se întâlnesc într-un unghi drept. În astfel de cazuri greu-

tatea centrului este redusă la minimum. Totuși, adesea centrul este dăruit cu o expresie și completitudine proprii ca la Sf. Petru, unde pilonii puternici ai lui Michelangelo îndulcesc colțurile transeptului prin crearea a patru fațade, orientate central înspre impunătorul baldachin al lui Bernini.

Diferența compozițională discutată aici corespunde interacțiunii spațiului și timpului în experiența arhitectornică. Ordinea în care diferite componente ale multor clădiri sunt dispuse este determinată nu numai de simultaneitatea atemporală – felul în care colțurile cubului coexistă într-o configurare atemporală – ci de o anumită desfășurare specifică. Urcând treptele unui portal, pătrunzând în lărgimea unui hol de intrare, urcând o scară în spirală ș.a.m.d. drumul vizitatorului poate fi la fel de esențial pentru înțelegerea planului unei clădiri, asemenea succesiunii melodice în muzică. În aceasta și constă într-o clădire bună o corespondență dintre structura succesiunii temporale și aceea a organizării spațiale. De exemplu, când o desfășurare a experienței spațiale ne conduce către punctul culminant al unui loc de excepție să zicem, o mare sală de recepție situată la un *piano nobile*, același loc ar putea părea proeminent și în compoziția „înghețată" a clădirii.

Privind atent planul Villei Valmarana a lui Palladio (fig. 58 a) suntem impresionați de simetria statică a clădirii. Patru perechi identice de camere pe colț, separate de coridoare înguste înconjoară rotonda acoperită. De fapt, o vizitare a clădirii reprezintă totuși înainte de orice altceva o experiență de mișcare întrepătrunsă cu dimensiunea temporală (IL. 90). Suim treptele către una din cele patru intrări, străbatem coridorul și ajungem în centru (fig. 58 b). Perceptiv, relația dintre „figură" și „plan" apare răsturnată: în plan coridoarele nu sunt nimic mai mult decât fundalul care separă cele patru blocuri de camere unul de altul.

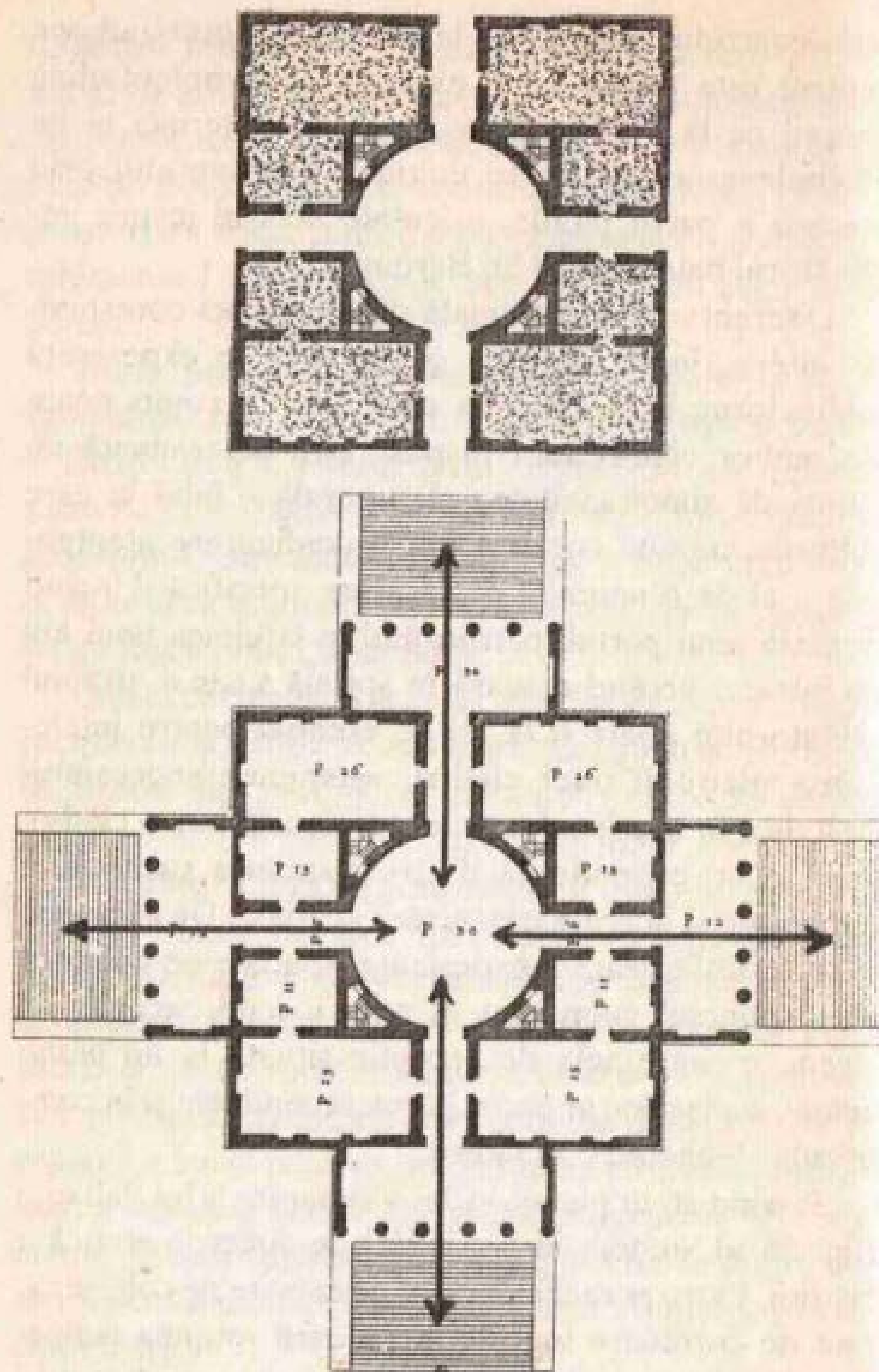


Fig. 58 a, b. (după Palladio).

Cu toate acestea, pentru vizitator, coridoarele sunt canale reale ale reţelei vectoriale accentuând căile de comunicare dintre exterior şi interior. Privind planul de bază din „zbor de pasăre“ vila lui Palladio pare o

mică fortăreaţă închisă. Ea se dezvăluie vizitatorului conform concepţiei care i-a stat la bază, ca loc vesel, ospitalier.

Centricitatea şi excentricitatea vectorială sunt mult mai clar distincte în planul general al Pieţei Sf. Petru (IL. 91). Cele două colonade semicirculare strâng mulţimea dinăuntru în jurul obeliscului central. Axa liniară de acces în catedrală traversează această adunare permanentă precum un râu care curge printr-un lac. Dubla dinamică se reflectă în raportul dintre trăsăturile centrice şi cele longitutinale. Mulţimea, după ce s-a adunat în propria sa formă centrică compactă în piaţa rotundă, se transformă ea însăşi într-o progresie liniară, ca răspuns la puterea de atracţie a sanctuarului.

Intrând în biserică, vizitatorii sunt conduşi prin nava bazilicii. O concordanţă similară între direcţia vectorială a axei centrale şi forma bisericii se dobândeşte atunci când planul este eliptic ca, de exemplu, la

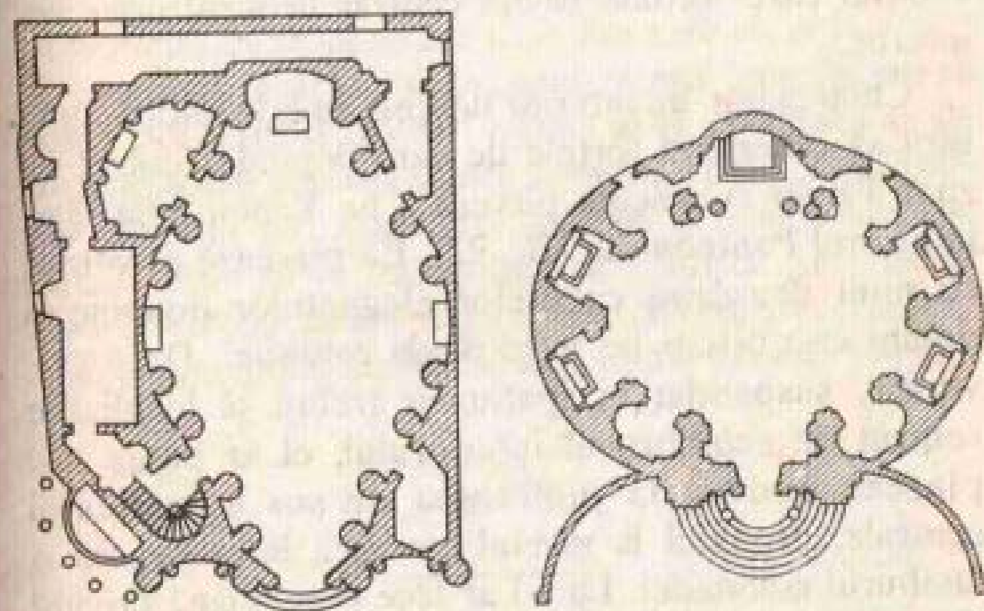


Fig. 59 a, b.

San Carlo alle Quattro Fontane a lui Borromini (fig. 59 a) şi, prin urmare, fortifică traiectoria liniară de la intrare la altar. Totuşi, atunci când elipsa se află perpendicular faţă de axa sagitală a clădirii, ca în Sant'

Andrea al Quirinale a lui Bernini (fig. 59 b), ea se contrapune axei de simetrie a planului sporind astfel centricitatea întregului.

CUPRINDEREA INTEGRALĂ A SPAŢIULUI

Atâta timp cât ne limităm la perspectiva bidimensională fie a elevaţiei, fie a planului, centrul de echilibru al sistemului centric se stabileşte singur, fără probleme. Clădirea însă trebuie să se echilibreze în jurul centrului său şi în spaţiul tridimensional anume deoarece orice obiect fizic are un centru de gravitaţie. Un astfel de centru intern sau axă centrală nu este totdeauna direct vizibilă şi cu siguranţă nu din exterior. Faţadele tind să ne ajute, oferindu-ne o porţiune din interior, dar nu toate clădirile au faţadă. La Vila Savoye a lui Le Corbusier, de exemplu, pereţii exteriori se pliază la colţuri pentru a se înfăşura în jurul cubului care trebuie să fie centrat în jurul unei axe interne.

Chiar şi într-un interior deschis nu este întotdeauna uşor să determini forţele de care depinde centrul vizual. Priviţi cunoscuta pictură a lui Panini înfăţişând interiorul Panteonului (IL. 92). Ea plasează privitorul cu mult deasupra capetelor elegantelor doamne şi domni împrăştiaţi pe pardoseala rotondei. Dacă privitorul, suspendat în spaţiu, ar trebui să localizeze centrul de echilibru al interiorului, el ar putea să-l plaseze undeva la jumătatea de sus a verticalei centrale, probabil la nivelul cornişei, între cupolă şi tamburul colonadei. La fel ar face o persoană privind într-o machetă a Panteonului. Acest lucru ar fi însă valabil şi pentru vizitatorii aflaţi pe pardoseală? O perspectivă a privitorului contribuie ca vector influent în interacţiunea forţelor care echilibrează compoziţia, acest vector putând fi destul de puternic pentru a situa centrul perceptibil al interiorului mai jos, mai mult ca posibil la nivelul ochilor vizitatorului. Atunci trebuie

oare arhitectul să determine centrul de echilibru al proiectului său pentru volumul tridimensional ca atare, sau raportat la perspectiva utilizatorului clădirii? Sau trebuie să ia în consideraţie ambele puncte de vedere şi să le dea egală importanţă?

Puţine clădiri se compun atât de simplu, dintr-o singură piesă, asemenea Panteonului roman. În cele mai multe clădiri, aşadar, centrul de echilibru al ansamblului, deşi indispensabil unei verificări a ordinii finale a proiectului, este mai puţin evident decât centrii unităţilor subordonate pe care le conţine o clădire. Fiecare încăpere posedă propria sa centricitate, dar trebuie văzută şi în contextul întregii clădiri. Viziunea arhitectului trebuie să se ridice mai presus de vederile limitate, aflate la îndemâna vizitatorilor aflaţi în diferite poziţii.

Panteonul din Roma, o combinaţie geometrică simplă dintre o sferă şi un cilindru, se prezintă ca model pentru a ilustra reflecţia asupra locului celor două sisteme compoziţionale în cadrul procesului de creaţie. Bineînţeles că în practică o clădire este un obiect atât de complex, încât în mintea arhitectului conceperea sa poate porni de la oricare aspect al său – forma sa de ansamblu sau a unuia dintre componentele cheie, partiul planului sau diagrama spaţială a funcţiunilor pe care trebuie să le îndeplinească clădirea. O schemă teoretică totuşi poate sugera că o clădire este, în definitiv, un recipient iar forma arhetipală a unui recipient

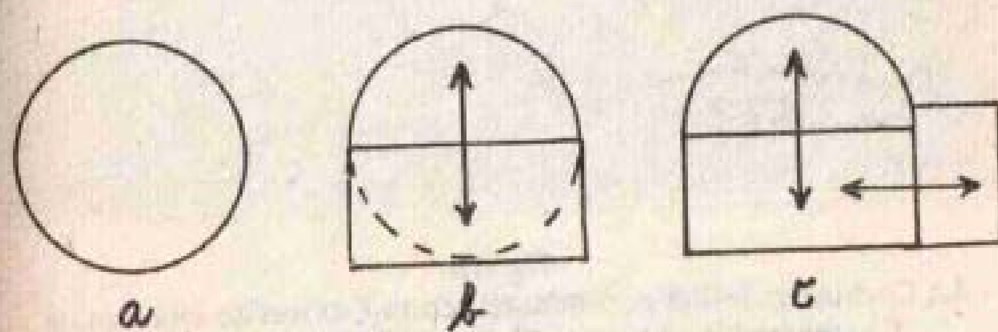


Fig. 60 a, b, c.

este sfera. Aici din nou sistemul central îşi reclamă prioritatea (fig. 60 a).[2] Această formă originală, de sine

stătătoare, trebuie să se adapteze la îndatoririle sale exterioare prin extensiuni vectoriale. Alungit într-un cilindru vertical, balonul plutitor este legat de sol, asigurându-i-se o bază solidă (fig. 60 b).[3] În plan orizontal, cunoscut nouă ca dimensiune a acţiunii sociale, un alt vector uneşte spaţiul interior cu cel exterior, deschizând recipientul accesului utilizatorilor săi (fig. 60 c). Extensiunile vectoriale apar ca modificări ale centricităţii primare.

Pentru a oferi un exemplu despre cum funcţionează ambele sisteme compoziţionale într-o clădire integral tridimensională mă voi referi la istoria proiectului lui Le Corbusier pentru Centrul de arte vizuale Carpenter de la Universitatea Harvard (IL. 93).[4] Clădirea terminată, care se poate vedea cu greu într-o fotografie, se

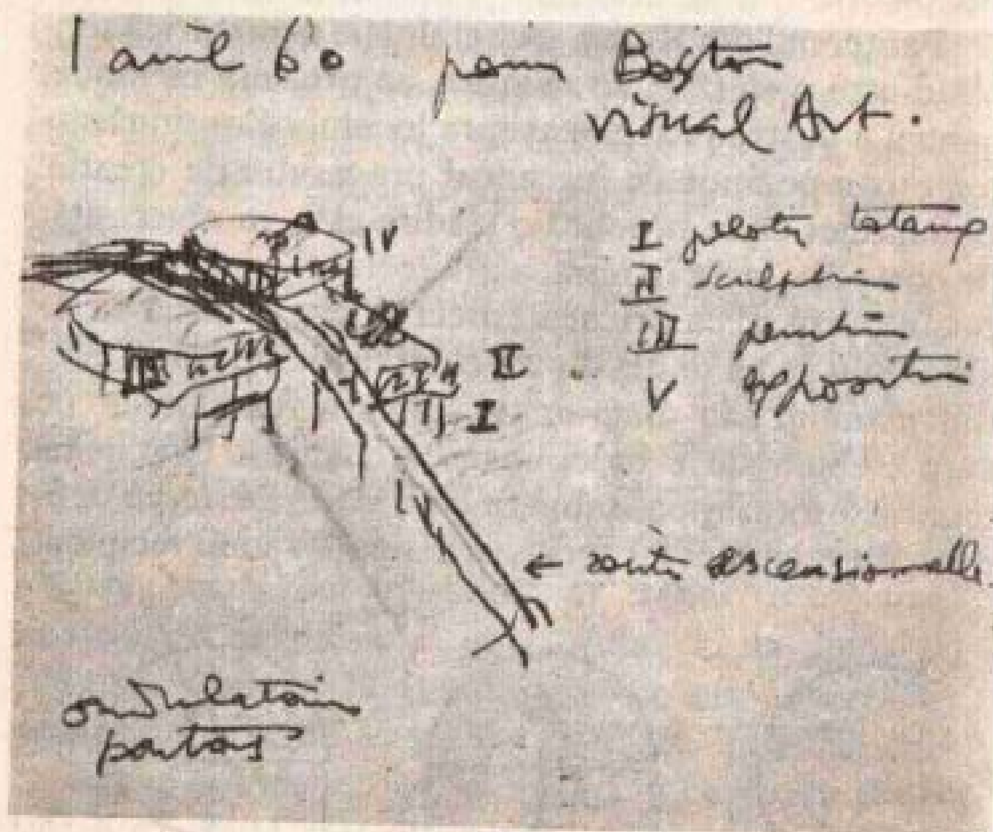


Fig. 61.
Le Corbusier. Schiţă preliminară pentru Centrul de arte vizuale Carpenter Universitatea Harvard, S.U.A., aprilie 1960. SPADEM, Paris/VAGA, New York.

prezintă ca un volum compact şi aproximativ cilindric, traversat la etajul al treilea de o rampă în formă de S

care se ridică de la nivelul străzii şi, după ce secţionează clădirea, coboară în strada adiacentă. Rampa a fost concepută cu scopul de a împiedica noul centru să se comporte precum structurile prohibitiv închise, tradiţionale pentru construcţiile dintr-un campus. Trebuia să existe o arteră de circulaţie a studenţilor, traversând centrul artistic şi expunând activităţile interioare de atelier ochilor trecătorilor. Astfel în primul proiect al lui Le Corbusier (fig. 61) rampa tăia clădirea radical, în două blocuri opuse de ateliere. Un accent atât de puternic acordat excentricităţii vectoriale ridica problema modului în care se putea salvgarda unitatea centrică a complexului. Mai tehnic, aceasta punea arhitectului problema de a împăca nevoile structurii verticale, casa scării şi liftului pentru materiale, cu spaţiul destinat rampei care traversează clădirea.

Dificultatea permanent întâlnită de echipa de arhitecţi în încercarea lor de a armoniza liftul cu rampa

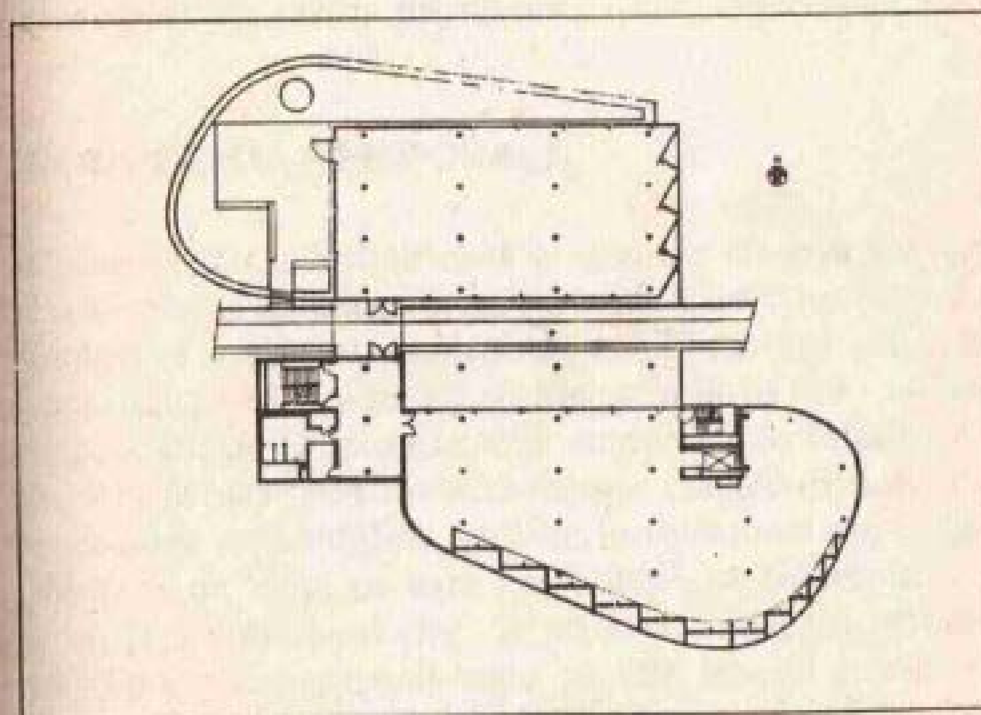


Fig. 62.
Le Corbusier. Centrul de arte vizuale Carpenter, Universitatea Harvard. Plan general, etajul III.

este foarte lămuritoare. Dincolo de problema tehnică de a face astfel încât cele două mijloace de transport să nu se incomodeze unul pe celălalt, observăm strădania

arhitectului de a obține echilibrul adecvat între independența școlii de artă și interacțiunea ei socială cu restul universității. În proiectul final, aripile laterale ale atelierelor se integrează cu mijlocul vertical central pentru a crea un fel de roată zimțată (fig. 62). Rampa care străbate clădirea mai întărește încă unele dintre subdiviziunile prevăzute, fără să strice unitatea întregului. Un compromis de succes combină caracterul compact autonom al volumului centric cu vectorul mobil al coridorului.

Capitolul XI

ÎN PLUS...

Misiunea noastră a fost îndeplinită. Natura și prezența celor două principii compoziționale discutate au fost descrise și argumentate cu exemple. Mai rămân de făcut unele aplicații suplimentare, de pus întrebări, de spulberat îndoieli. Iată, în continuare o prezentare eterogenă a acestor probleme.

COMPOZIȚIA TEMPORALĂ

Compoziția nu se limitează la operele de artă statice. Ea ar trebui să existe și acolo unde există mișcare. În picturi și sculpturi, centrul de echilibru este situat la locul său, iar dispunerea formelor în jurul său rămâne neschimbată. O situație mai complexă se înfățișează în arhitectură. Am spus că fiecare clădire dispune de un centru de echilibru undeva, în interiorul său și, indiferent de locul pe care un vizitator se întâmplă să-l aibă la un moment dat, în orice moment, el trebuie să raporteze poziția în care se află la acel centru al ansamblului dacă vrea să determine propria-i poziție și compoziția structurii înconjurătoare. Pe măsură ce vizitatorul colindă de colo-colo percepe de asemenea și situația spațială cu caracter nemijlocit cuprinsă în imaginea sa în orice moment, camera anumită în care se află și chiar și locul precis din acea cameră. Acest fapt transformă experiența arhitecturală într-o suc-

cesiune temporală, dar una nu doar arbitrară sau subiectivă, cum este în cazul sculpturii privite din diferite părţi sau al picturii analizate de privirea în mişcare. Mai degrabă schiţa multor clădiri prevede succesiunea imaginilor ca un aspect esenţial al compoziţiei sale. Aceasta compensează desfăşurarea aproape muzicală a panoramelor schimbătoare la care ne-am referit în capitolul anterior.

Pe măsură ce spaţiul ambiant se transformă, se schimbă şi centrul de echilibru. Când spaţiul este continuu, ca în cazul unui coridor, centrul se poate mişca paralel cu privitorul devenindu-i stea călăuzitoare; când spaţiul însă constă dintr-o succesiune de camere separate, consecinţa este o experienţă mai complicată de abordare, acces şi depăşire a unui anumit centru înlocuit apoi cu centrul camerei următoare. Trecerea printre oricare doi astfel de centri poate fi considerată ca nestructurată atunci când are sens doar prin referire la structura care o precede şi la cea care o urmează, asemenea unui „ton de trecere" în muzică.

Compoziţia alcătuită din secvenţe temporale nu poate fi totuşi descrisă doar ca desfăşurare de acute compuse static, legate prin elemente tranzitorii. O astfel de abordare ar omite adevărata natură a compoziţiei temporale, interesate mai degrabă de evenimente decât de imagini imobile. Am putea compara experienţa arhitectonică cu cea a unui rulou oriental. Şi acolo, ca şi în arhitectură, privitorul trebuie să fie conştient de totalitatea spaţială a întregii opere, dacă doreşte să obţină o justă apreciere a oricăreia dintre părţile ei; acolo de asemenea momentele culminante ale compoziţiei punctează etapele evoluţiei. Pe măsură ce privitorul derulează ruloul, conştientizează entitatea preexistentă, chiar şi numai în sensul limitat al anticipării a ceea ce îi este necunoscut. El construieşte experienţa efectivă printr-o acumulare gradată. El depăşeşte pe călăreţul în galop ca şi pe soldaţii care merg pe jos, trece printre stâlpii porţii de lemn, se aruncă în fumul negru şi în flăcările unei conflagraţii, este prins într-o mulţime de paznici încremeniţi şi este deodată părăsit într-un peisaj pustiu, doar cu figura

stingheră a curteanului nemernic care părăseşte locul faptei sale mârşave. Accentul compoziţiei se pune la fel de mult pe acţiune ca şi pe etapele povestirii, dar acţiunea vizuală este mai uşor de privit decât de descris. În sensul cel mai abstract, este vorba de procese dinamice asemenea crescendo-ului sau diminuendo-ului, extensiei sau contracţiei.

Este în natura secvenţelor temporale ca principiul excentric al vectorilor care se deplasează într-o direcţie dată să domine structura. Centricitatea care consolidează opera în ansamblu, ca şi episoadele sale, riscă să fie depăşită de cursul acţiunii. Acest flux al întregii compoziţii dinamizează complexele centrice, preschimbându-le în obstacole în curgerea evenimentelor, precum rocile din mijlocul râului, sau le preschimbă în entităţi evolutive, care ies la iveală cu întreaga lor putere, fiind lăsate în urmă mai apoi.

În arhitectură, compoziţia stabilă şi atemporală a clădirii este revelată în propria-i dimensiune temporală de vizitatorul care se mişcă prin ea. În cazul ruloului pictural, privitorul stă liniştit, dar introduce acţiunea temporală, punând opera în mişcare. Această scrutare a unei acţiuni din poziţia avantajoasă a unui punct stabil de observaţie devine încă mai explicită dacă acţiunea vizuală este încadrată aşa cum se întâmplă pe scenă, sau mai sensibil, în proiecţia de film sau în televiziune. Aici avem de-a face cu o diferenţă decisă dintre mijloacele imobile şi cele mobile.

În pictură, cadrul aparţine tabloului. Acesta este strâns legat de tablou, ca o parte a compoziţiei sale, în timp ce privitorul se mişcă în jur nestingherit. Dimpotrivă, ecranul de film este o parte a privitorului, ca un binoclu, în timp ce acţiunea filmului, văzută prin fereastra deschisă de ecran îşi urmează cursul independent. Am avut ocazia să discutăm funcţiunea dublă a ramei în pictură. Ca o parte indispensabilă a compoziţiei, ea determină centrul de echilibru şi defineşte poziţia spaţială a tuturor elementelor picturale. Este o bază internă de referinţă, precum nota de cheie în muzica tradiţională. Numai în al doilea rând scena picturală funcţionează ca o lume de sine stătătoare,

care întâmplător este depăşită de limita ferestrei privitorului.

În proiecţia de film experienţa este inversată. Centrul de echilibru al imaginii de film nu ţine atât de mult de ceea ce se petrece pe ecran, cât de cadrul în care este cuprinsă imaginea. Precum liniile încrucişate care se văd într-un telescop sau în ocheanul unei puşti, centrul de echilibru al cadrului se impune scenei trecătoare. Acea scenă se acomodează mai puţin evident cadrului pentru că, fiind în mişcare, ea îşi schimbă mereu relaţia sa faţă de acesta. De asemenea, nu are o structură statică în sine; este un flux de transformări, în cursul cărora centrul se mişcă dintr-un loc într-altul. În consecinţă, compoziţia dintr-un spectacol este puţin stabilă, mai puţin închegată ca în artele statice.

În funcţie de atitudinea spectatorului, experienţa vizionării unui film este mult mai puţin sau mult mai mult autonomă decât cea a admirării unui tablou. Fie că se găseşte instalat confortabil pe scaun, având ecranul drept cadru al viziunii sale, impunând o structură imobilă acţiunii tranzitorii a filmului, fie că este captivat de intrigă atât de puternic, încât evoluează odată cu aceasta – el se abandonează acţiunii, se luptă şi aleargă odată cu actorii, este oprit de obstacole, îşi atinge scopul. Un tablou nu aparţine niciodată privitorului atât de mult ca ecranul de film care este un instrument al imaginii sale şi niciodată el nu se pierde în nemişcarea operei pictorului cu abandonul aproape fiziologic care îi atrage în vâltoarea unei acţiuni în desfăşurare. Compoziţia vizuală se dezvăluie mai uşor în detaşarea calmă faţă de timp, descoperită în operele statice ale picturii şi sculpturii.

EXISTĂ EXCEPŢII?

Pot doar să sper că exemplele oferite în această carte i-au convins pe cititori că principiile compoziţionale pe care le-am introdus sunt într-adevăr aplicabile, nu numai în sensul în care centricitatea şi excentricitatea, volumele şi vectorii, sunt concepte la care formele din

diverse medii se conformează, fără a fi forţate, dar mai ales prin faptul că referirea la această schemă compoziţională este necesară dacă vrem să înţelegem natura şi sensul unei opere. Un cititor poate fi mulţumit cu atât şi totuşi să se întrebe dacă schema are de fapt o aplicabilitate universală. Chiar afirmaţia că aceeaşi regulă, în general, guvernează diferite stiluri şi mijloace se opune preferinţei mondene pentru diferenţele individuale şi eliberarea de uniformitate. E o preferinţă care îşi are bastion în arte, filosofie şi ştiinţele sociale, dar se opreşte în mod necesar la ştiinţele naturale, în care universalitatea legilor naturii predomină, ca o premisă indispensabilă. Se ajunge la întrebarea dacă schemele organizării vizuale discutate în această carte aprofundează fundamentul funcţionării omului, pentru a extrage ceea ce toţi oamenii au în comun sau dacă aceste scheme operează la un nivel atât de ridicat al complexităţii umane, încât diferenţa depăşeşte asemănarea.

În următoarea secţiune voi oferi câteva sugestii cu privire la baza fizică a schemei noastre perceptive. Pentru moment voi rămâne la evidenţa accesibilă în experienţa vizuală însăşi. Am avut ocazia să observăm că centrul de echilibru al unei compoziţii nu are nevoie să fie marcat explicit de artist pentru a-şi juca rolul crucial în aranjamentul forţelor. Acest fapt a fost ilustrat de exemplu, de o pictură a lui Franz Kline (vezi IL. 41). Premisa a fost aceea că tendinţa unui câmp vizual delimitat de a-şi echilibra dinamica în jurul unui centru este fundamentală şi că, prin urmare, această centricitate va fi prezentă şi activă chiar şi când artistul se străduieşte să o guverneze conform voinţei proprii. De fapt, am încercat să arăt că efortul de a nega centricitatea poate deveni evident numai dacă centrul este potenţial prezent în conştiinţa privitorului. Omogenitatea unui câmp de culori sau a unei texturi atotpătrunzătoare, de exemplu, se declară singură ca fiind ceva diferit de ceea ce ne aşteptam atunci când ea trece dincolo doar prin omiterea a ceea ce este de la sine înţeles. Centrul nu este abolit, ci dominat, pe perioada prezenţei sale virtuale. Gândiţi-vă la cineva care

pictează o față fără un ochi. Ceea ce vede privitorul nu este o nouă specie de creatură umană, cum ar fi cazul unui ciclop, ci, mai degrabă, tabloul unei ființe umane incomplete. Discuția noastră asupra unora dintre picturile târzii ale lui Mondrian a arătat că dominarea centricității presupune prezența ei.

Dacă dorim să arătăm ce se întâmplă când centrul de echilibru este absent, putem să o facem numai prin exemple care, deși vizuale, nu depind de dinamica vizuală. Când privim o tablă de șah, centrul său va apărea în mod inevitabil în percepția noastră. Dar în strategia jocului de șah zona centrală a tablei de-abia se distinge de restul câmpului. Fiecare figură este caracterizată de acțiunea sa potențială și acest caracter prescris este și el perceput ca o expresie vizuală corespunzătoare. Mișcările liniare cu bătaie lungă ale reginei diferă de săriturile cotite ale nebunului, așa cum performanțele dansatorilor diferă între ele. Dar puterea unei piese nu este mai mare atunci când deține centrul tablei, chiar dacă posibilitățile sale spațiale pot fi mai mari. De altminteri, ambele noastre principii compoziționale sunt aplicabile. Fiecare piesă este o putere centrică cu o forță dată, iar configurațiile pieselor favorizează punctele nodale pe care se bizuie configurația veșnic schimbătoare. Totuși, nici un centru de echilibru nu susține unitatea ansamblului. Componentele modelului se echilibrează reciproc pur și simplu prin relațiile vectoriale dintre ele. Nu există pentru o astfel de compoziție lipsită de centru o paralelă în lumea dinamicii vizuale. Știm, într-adevăr, acest lucru din muzica atonală, dacă putem spune undeva cu adevărat că nu există nici un centru tonal atunci când lipsește tonica.

Și totuși pot exista lucrări în care interacțiunea centrilor și a vectorilor să nu creeze unitatea echilibrată despre care am afirmat c-ar fi o condiție indipensabilă pentru funcționarea unei compoziții. Să presupunem, de dragul demonstrației, că acesta ar fi cazul pentru unul dintre proiectele arhitecturale mai îndrăznețe ale vremurilor noi, biserica lui Michelucci de pe Autostrada Soarelui, de lângă Florența (IL. 94). Vom vedea

centrii și vectorii bănuiți ca atare, aceștia însă nu vor însuma expresia vizuală unitară, bogată în înțelesuri. Acest lucru ne-ar pune în delicata situație de a trebui să admitem că criteriul nostru nu este universal valabil sau că am eșuat în descifrarea corectă a structurii acestei opere sau ar trebui să afirmăm că exemplul nu îndeplinește condițiile unui proiect valid.

Cine ar dori să se afle în poziția teoreticianului care exclude specimenele neconcordante cu propria ipoteză? Și totuși, în mod neîndoielnic, afirmațiile fiecărei științe se bizuie pe anumite condiții specifice. Dacă observațiile nu se potrivesc cu prevederile, fie că legea însăși trebuie abandonată sau modificată sau că observațiile trebuie considerate ca nerelevante pentru presupoziție. Pot exista factori complementari la care nu se verifică afirmația sau materialele demonstrației pot fi deformate. Similar, un artist poate fi incapabil de a îndeplini condițiile meseriei sale sau poate hotărî, din motive personale, să adune lucruri la întâmplare, sau să le organizeze cu un alt scop decât acela al organizării vizuale. În astfel de cazuri, produsul rezultat poate să eșueze în prezentarea tipului de ordine structurală descris în studiul nostru ca fiind indispensabil și universal din punct de vedere artistic. Lucrarea mea se bazează pe convingerea că una dintre ocupațiile cele mai necesare ale omului este crearea de obiecte sau de spectacole a căror structură vizuală elucidează și interpretează experiențele umane prin expresia sa direct percepută. Pentru a realiza cu succes aceasta, artistul se confruntă cu anumite condiții. Unele dintre acestea se referă la compoziție, iar singurul scop al cărții de față este de a semnala câteva dintre ele. Materialele artistice pot fi totuși folosite și în alte scopuri – de exemplu pentru a elucida unele afirmații politice, pentru a reproduce modele interesante, pentru a satisface dorințe personale, pentru a câștiga bani, a arăta altfel sau de dragul popularității. Aceste preocupări pot sau nu folosi procedeele compoziționale analizate mai înainte. Dacă n-o vor face, ele nu pot fi menționate drept negări ale regulilor noastre, din moment ce ele urmăresc obiective diferite.

UN FUNDAMENT FIZIC

Dacă se descoperă că un principiu al experienţei sau al comportamentului uman are o aplicabilitate universală, nu putem spera să-l explicăm ca pe o simplă convenţie, ca pe ceva transmis de la o cultură la alta şi de la generaţie la generaţie. Nici un atare mecanism de comunicare n-ar putea depăşi barierele timpului şi spaţiului existente în lumea noastră. În anumite condiţii pare plauzibilă afirmaţia că, din moment ce oamenii de pretutindeni sunt expuşi anumitor condiţii naturale similare, vor răspunde la ele în moduri similare. Acest tip de raţionament se foloseşte, de exemplu, pentru a explica asemănările de bază din miturile diferitelor culturi. Astfel, Joseph Campbell, în prefaţa sa la o carte pe această temă, a scris despre nevoia „de a aduce laolaltă o multitudine de mituri şi poveşti populare din toate colţurile lumii şi de a lăsa simbolurile să se prezinte ele însele. Paralelele vor ieşi imediat la iveală şi vor da naştere unei formulări surprinzător de fidele privitoare la adevărurile esenţiale pe care omul le-a trăit de-a lungul existenţei sale milenare pe această planetă."

Acelaşi lucru este valabil pentru simbolurile de bază, precum diferenţa dintre lumină şi întuneric sau dintre înălţare şi cădere, referindu-mă mai înainte la acest principiu al explicării pentru a justifica semnificaţia psihologică generală a centricităţii şi excentricităţii. Din moment ce acest fapt ne implică în universalitatea structurilor perceptive, este totuşi indicată o mai directă abordare a bazei fizice a experienţei umane. Când fiinţele umane, indiferent de formaţia lor culturală, manifestă anumite caracteristici comune în viziunea lor, ajungem să corelăm aceste similarităţi cu condiţiile inerente ale sistemului nervos.

Psihologul gestaltist Wolfgang Köhler a arătat că procesele de organizare ce făuresc percepţia vizuală derivă din cauze inabordabile în mod direct. Percepem rezultatele organizării vizuale şi, într-o oarecare măsură, putem chiar simţi tensiunile dinamice pe care le antrenează aceste procese, cauzele lor însă rămân ascunse în sistemul nervos. Presupunerea cea mai practică în legătură cu natura proceselor neuronale ce susţin percepţia par să constea în faptul că acestea sunt structural similare cu cele demonstrate de imaginile vizuale. Pentru a folosi termenul gestaltist, forţele motrice care operează în zonele de proiecţie adecvată ale creierului ar putea fi asumate drept *izomorfe* celor observate în cadrul percepţiei înseşi.

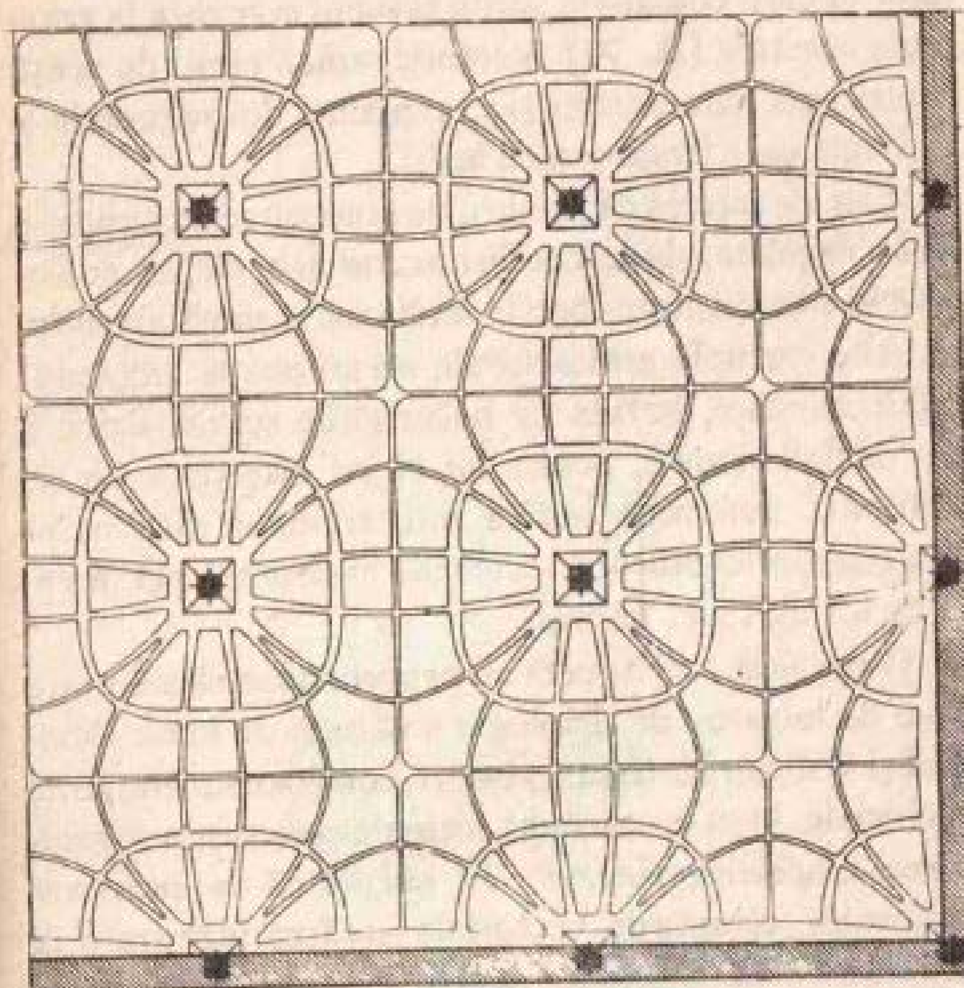


Fig. 63.
Pier Luigi Nervi. Planul pentru plafonul Postăvăriei Gatti, 1951 – 1953, Roma

Fiziologia organică a creierului este o parte a lumii fizicii şi este supusă aceloraşi legi ale naturii. Astfel, dacă vom întâlni forţe fizice care creează structuri asemănătoare celor pe care le-am descoperit în percepţia vizuală dispunem la urma urmelor de indiciu indirect

că formele noastre centrice şi excentrice pot avea o bază fizică. Prin urmare, am fost încântat să descopăr în planul unui plafon realizat de marele arhitect Pier Luigi Nervi (fig. 63) exact modelul nostru. Desenul derivă din statica unui sistem de nervuri „urmând liniile izostatice ale momentelor principale de încovoiere", ceea ce s-ar traduce în limbajul nespecialiştilor că nervurile prezintă sisteme centrice generate în jurul punctelor în care coloanele susţin tavanul şi rezistă la greutatea acestuia (IL. 95). Vectorii radiali emişi de aceşti centri sunt intersectaţi şi completaţi de orizontale şi verticale care leagă centrii înşişi.

Este de înţeles că vectorii de conexiune alcătuiesc o reţea regulată, deoarece arhitectul şi-a dispus coloanele în şiruri simple care se întâlnesc în unghiuri drepte. Alte exemple arhitecturale ne-au pus la îndemână reţele similare, bazate pe necesităţile staticii fizice şi ale ordinii vizuale. Schiţa lui Nervi este deosebit de grăitoare deoarece indică interacţiunea sistemelor centrice şi a legăturilor vectoriale în dependenţă directă de forţele fizice cauzale.

O paralelă mai directă cu propria noastră abordare ne-o dă lucrarea de fiziologie a văzului de Peter Dodwell şi William Hoffman. Autorii consideră „câmpurile vectoriale drept mecanisme formale care susţin organizarea modelelor vizuale". Ei afirmă că în interiorul creierului, câmpurile vectoriale au fost înzestrate în timpul evoluţiei biologice pentru a realiza transformări necesare obţinerii stabilităţii perceptive. Se presupune că astfel de mecanisme ar fi indispensabile, deoarece informaţia vizuală despre mediu este deplasată şi deformată de mişcarea noastră spaţială şi de proiecţia optică a mesajelor luminoase pe retina ochilor noştri. Sarcina vitală a compensării acestor deplasări şi deformări necesită trei tipuri de transformări şi anume: translaţie laterală, dilatare şi contracţie precum şi rotaţie. Conform celor afirmate de Hoffman şi Dodwell,

modelele de bază care fac aparente aceste mecanisme se compun din seturi de paralele orizontale şi verticale şi forme concentrice (fig. 64). Experimentele realizate

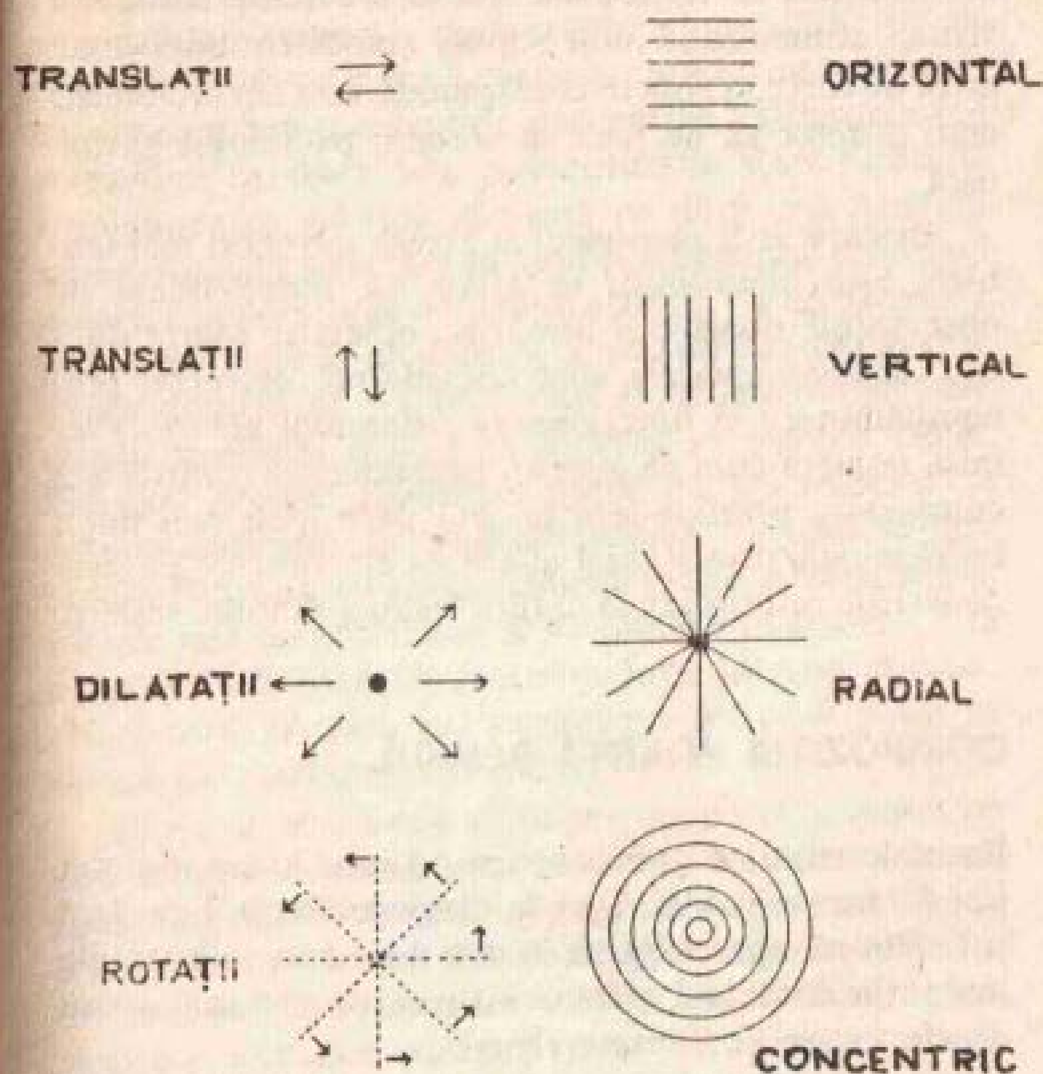


Fig. 64.
(cu permisiunea lui Peter C. Dodwell)

de Dodwell cu sugari şi pisicuţe au sugerat o sensibilitate nativă distinctă faţă de aceste modele.

Remarcabila asemănare dintre structurile la care am ajuns în propriul nostru studiu al compoziţiei şi cele rezultate din această cercetare asupra mecanismelor care susţin stabilitatea perceptivă merită atenţia noas-

tră. Doar lucrările viitoare vor arăta dacă această similitudine aparentă derivă din procese neuronale similare. Rămâne de asemenea de văzut dacă aceste procese sunt controlate de mecanisme ereditare specifice adaptate pentru a asigura percepţia cu invarianţii necesari, după cum susţin Hoffman şi Dodwell, ori dacă ele se datorează mai ales acţiunii stimulilor vizuali atunci când sunt supuşi autodistribuţiei dinamice de forţe în zonele corespunzătoare din creier, aşa cum doreşte să ne facă să credem psihologia gestaltistă.

Oricare ar fi răspunsul la aceste întrebări mai tehnice, este încurajator să aflăm că, independent de observaţiile noastre şi urmărind obiective foarte diferite, aceleaşi modele sunt considerate universal precumpănitoare în funcţionarea sistemului nervos. Premisa noastră cum că aceeaşi preeminenţă controlează compoziţia pretutindeni în artă pare mult mai puţin îndrăzneaţă atunci când aflăm că ea coincide cu descoperirile referitoare la natura însăşi a simţului vederii.

COMPOZIŢIA POARTĂ SENSUL

Formele centrice şi excentrice pe care le-am discutat pot fi clar sesizabile doar în diagramele din figurile 5 şi 6. Ele nu apar explicit în nici una dintre ilustraţiile luate din domeniul artelor. Atunci, ce rost mai aveau aceste forme prezentate vizual?

Trebuie să amintim aici că percepţia nu constă în explorarea mecanică a infinitelor detalii de formă şi culoare proiectate pe retina oculară. Pentru a fi utilă din punct de vedere biologic, vederea trebuie să fie angrenată la înţelegerea unităţilor purtătoare de sens şi la separarea unităţilor unele de celelalte. Nici oamenii şi nici animalele nu ar primi un ajutor prea mare dacă ar fi făcuţi să conştientizeze numai sutele de nuanţe care alcătuiesc imaginea optică, să spunem a unui măr, şi ar merge dincolo de măr în mediul său înconjurător; ceea ce trebuie mai întâi perceput este mărul ca obiect.

Ceea ce ne este necesar pentru a identifica obiectul ca fiind un măr este faptul că el este un obiect cu formă şi culoare date.

Vedem rotunjimea mărului – ceea ce nu înseamnă că percepem o formă rotundă în locul unei imagini optice complexe. Ceea ce se petrece este de fapt operaţia mult mai sofisticată a perceperii rotunjimii ca o generalitate potrivită, sugerată de forma dată. Perceperea mărului ca rotund creează ceea ce eu am numit un concept sau o categorie perceptivă.[1] Diferenţierea rotunjimii ca sinele său conceptual în stare nudă de rotunjimea ca schemă inerentă ce dă formă imaginii care-o include sieşi este în mod fundamental relevantă pentru compoziţie în domeniul artistic. Ca un exemplu, pot să mă refer la un eseu de Rosalind Krauss, în care dânsa descrie ce s-a întâmplat în momentul în care artiştii secolului nostru au început să picteze reţele. Pictarea acestor diagrame, spune ea, s-a bucurat de deplina consideraţie datorită ruperii cu tradiţia picturală. Reţeaua a ridicat o barieră care a izolat artele vizuale într-un „domeniu al vizualităţii exclusive". Era o fortăreaţă care se metamorfoza într-un ghetou. „Niciodată, declară ea, explorarea nu ar fi putut să aleagă un teren mai puţin fertil."[2]

Sterilitatea estetică a acestor diagrame a tentat pe unii artişti să devină suspicioşi faţă de orice schemă compoziţională – o neînţelegere care se iveşte tocmai atunci când este neglijată distincţia la care m-am referit. Trebuie să punem întrebarea: dacă astfel de şabloane schematice sunt indispensabile pentru ordinea şi semnificaţia compoziţiei artistice, de ce ne par moarte când sunt folosite drept compoziţii cu drepturi depline?

Observaţi deci că fie şi atunci când liniile unei diagrame sunt realizate pentru a reprezenta vectori, ca în figura 6, ele nu reuşesc neapărat să arate dinamice. Am utilizat vârfuri de săgeţi pentru a distinge vectorii din figura 6 de formele din figura 5, menite să descrie doar o ordine pur geometrică. Efectul însă este, în cel mai bun caz, foarte modest; iar din moment ce dinamica vizuală este purtătoarea indispensabilă a expresiei ar-

tistice, forme simple abstracte sunt contaminate de sărăcia expresiei care a afectat aşa numita artă minimalistă în ultimele decenii. Când arta este menţinută departe de simplismul schematic, ea deţine numeroase soluţii de a genera dinamici expresive prin variaţii ale formei, culorii şi raportului. Odinioară vie, ea va profita mai degrabă decât va suferi să fie organizată de structuri compoziţionale.

În manualele de compoziţie, modelele marcante devin câteodată explicite datorită liniilor trasate pe deasupra imaginilor operelor analizate. Am observat că în operele propriu-zise aceste modele sunt doar implicit prezente, chiar dacă percepţia tinde să le caute spontan. Această lipsă a prezenţei efective naşte deseori întrebarea dacă artiştii ale căror opere se conformează principiilor noastre compoziţionale le-au folosit deliberat sau doar intuitiv. Folosirea intuitivă este pe de-a întregul posibilă dacă acceptăm că structura centrică şi excentrică este inerentă oricărei perceperi depline. Cineva însă ar putea – examinând cu atenţie prezenta carte – să devină conştient de aceste modele compoziţionale, aplicându-le intenţionat. Se ştie însă că regulile învăţate sunt riscante în munca de atelier, ele pot avea tendinţa de a minimaliza judecata vizuală intuitivă a artistului. Atâta timp cât riscul este evitat – adică, judecata intuitivă joacă rolul de control final al compoziţiei şi se folosesc principiile generale doar ca simple unelte ale creaţiei artistice – nu contează prea mult dacă aceste principii operează mai jos de nivelul conştiinţei în interacţiunea directă şi imediată cu celelalte componente ale organizării perceptive sau dacă relaţia este mai mult mediată şi mai indirectă. În practica concretă unii artişti se bazează intuitiv pe principiile structurale, alţii procedează astfel într-un mod mai intelectual şi nu este un lucru neobişnuit ca una şi aceeaşi persoană să-şi schimbe orientarea de colo-colo de la un nivel la celălalt.

Îmi rămâne să mă întorc la ceea ce consider a fi cel mai puternic argument în favoarea dedicării unui timp îndelungat şi a unui efort considerabil problemelor compoziţiei vizuale. Care este scopul compoziţiei?

Cum se justifică faptul că este considerată indispensabilă? Ipoteza generală ar putea fi aceea că scopul compoziţiei este de a crea o alcătuire bine organizată pentru realizarea unei ordini armonioase, plăcute; şi că desigur ordinea este necesară pentru a face o formulare artistică inteligibilă. Ordinea totuşi este doar un mijloc pentru atingerea unui scop. Făcând astfel ca dispunerea formelor, culorilor şi mişcărilor să fie clară, neambiguă, completă şi concentrată asupra celor esenţiale, se organizează forma astfel încât să fie adecvată conţinutului. Mai întâi de toate conţinutul la care se referă compoziţia.

Am avut ocazia să ilustrez prin exemplul *Creării omului* de Michelangelo (vezi IL. 67) felul în care caracterul imediat al forţei operei depinde de reducerea ei la doi centri clar definiţi, unul conţinându-l pe Creator, iar celălalt pe rezultatul creaţiei, aceştia fiind armonios conectaţi prin axa vectorială, la fel de bine definită drept canal de interacţiune. Această simplă schemă este prima care-l atrage mai înainte de toate pe privitor, chiar înainte de a descifra subiectul tabloului. Simplitatea iniţială rămâne călăuza complexităţii detaliului. În acelaşi timp, tema de bază la care m-am referit ca fiind scheletul structural al operei,[3] este şi cea mai concisă formulare vizuală a esenţei operei. Este ceea ce se obţine atunci când s-a spus şi s-a făcut totul. Relaţia dintre complexitatea operei pe deplin realizate şi formula vizuală cea mai abstractă a esenţei sale dă la iveală întreaga gamă a sensurilor sale. Studiul compoziţiei este dedicat acestei descoperiri.

NOTE

INTRODUCERE

1. Pentru o recentă cercetare amănunțită a simbolismul formelor circulare vezi Perrot (1980). Drept alt exemplu, vezi L.A. Cummings (1986) unde se încearcă descrierea încrucişării axelor radiale într-un centru dominant ca expresie a puterii politice şi religioase concentrate din epoca Renaşterii. (Aici şi în întreaga carte numerele din paranteză care urmează numelui autorului reprezintă anul publicării titlurilor indicate în bibliografie).

CAPITOLUL I

1. Îmi cer scuze pentru a nu fi adoptat practica folosirii pronumelor feminine alături de cele masculine. Sunt întru totul pentru eradicarea rămăşiţelor verbale ale discriminării sexelor de îndată ce limba va reuşi să ne ofere o soluţie acceptabilă. Legea chibzuinţei însă, atotputernică în ştiinţă şi artă, îmi interzice să introduc diferenţieri pe care propoziţia nu le cere. Nici un scriitor nu-şi poate permite să spună „El muşcă din stânga sau dreapta care-l hrăneşte".

2. Pentru o discuţie mai detaliată asupra forţelor vizuale vezi Arnheim (1974, p. 16ff şi cap. 9).

3. Vectorii se referă atât la situaţiile fizice cât şi la cele mentale. În cartea de faţă termenul se referă la amândouă. Primul psiholog care a discutat despre vectori a fost Kurt Lewin (1935), p. 81.

CAPITOLUL II

1. Pentru dinamica bilaterală a coloanelor vezi cartea mea despre arhitectură (1977 a), p. 48.

2. Cititorii îşi vor aminti că atunci când vorbesc de excentricitate aici sau în altă parte, termenul se referă la sistemul compoziţional excentric, şi nu la ceva nesigur sau bizar.

3. Observaţi aici cum faldurile atârnânde ale îmbrăcămintei întăresc legătura figurii cu fondul făcând atracţia gravitaţională direct vizibilă. În comparaţie cu aceste figuri uşor închise, nudurile pot apărea ciudat de detaşate, ca şi cum ar fi suspendate în spaţiu.

4. Chamberlain (1977) discută sculptura lui Bernini prin relaţia cu statica fizică.

CAPITOLUL III

1. Arnheim (1977 a), p. 54.

2. În completarea lucrării lui Schöne (1961) vezi Sjöström (1978) despre cvadratură.

3. Nu putem să nu fim alarmaţi de prezenţa a încă unui centru compoziţional, impus asimetric imaginii. El nu coincide cu centrul de echilibru al zonei şi nici nu determină neapărat vreunul dintre centrii prezentaţi de compoziţia artistului. Chiar şi aşa, interacţiunea diferiţilor centri ar trebui salutată ca o complexitate demnă de creierul uman, de care şi pentru care este creată arta.

CAPITOLUL IV

1. Pentru spaţii arhitectonice, vezi Arnheim (1977 a), p. 28.

2. Comparaţi aici, de exemplu, apărarea contextualismului de către Brunius (1959); vezi de asemenea Volk (1978). Pentru contactul vizual în artă, vezi Neumeyer (1964).

3. Gombrich (1979), p. 157.

4. Brunius (1959) afirmă că receptorul „va reconstrui fragmentele corporale din interiorul ramei în ansambluri complete conform legilor gestaltiste. O parte a unui cal se reconstituie într-un cal întreg din experienţa noastră etc". Aceasta conduce la confuzia completării spontane a formelor percepute demonstrată de psihologii gestaltişti cu completarea obiectelor familiare pe baza experienţei trecute.

5. Wittkower (1962).

6. Practic, bineînţeles, privitorul este puţin probabil să stea nemişcat; el se mişcă înainte şi înapoi sau lateral pentru a vedea pictura sub toate aspectele. Atitudinea adecvată prin urmare, se dovedeşte a fi mai complicată decât statul pe loc în locul potrivit. Privitorul trebuie să perceapă compoziţia din punctul de referinţă al centrului său de echilibru, indiferent de locul în care se află la un moment dat.

CAPITOLUL V

1. O monografie vastă asupra tondoului a fost publicată de Moritz Hauptmann (1936). Am mai folosit şi o teză de doctorat a Elainei Krauss (1977), realizată la Universitatea din Michigan sub îndrumarea mea.

2. Un exemplu similar în care tema semnificativă este împinsă către margine ni-l dă un alt tondo al lui Botticelli (IL. 20) în care mama, sprijinindu-și mâna dreaptă de cartea de rugăciuni își înmoaie pana în călimară; dar băiatul și-a pus mâna pe brațul ei ca și cum ar controla acțiunea.

3. Pentru exemple, vezi Simson (1956), pls. 8, 9, 10.

4. Vezi Panofsky (1954).

5. Vezi Kitao (1974).

6. Citat de Füssel (1979).

7. În introducerea sa la o expoziție de picturi ovale, Jean Cailleux scria: „În orice caz, putem releva că multe din picturile ovale, mai ales portrete, ar fi putut fi dreptunghiulare, fără ca prezentarea lor să sufere schimbări fundamentale. Chiar și așa, ceea ce frapează este faptul că ovalul permite, încurajează și inspiră într-adevăr un joc al curbelor și al contracurbelor în interiorul elipsei pânzei" (1975), p. 12.

8. Deși schema de la fig. 36 stă la baza tuturor picturilor în serie, practic Albers creează variațiuni prin omiterea unuia sau altuia din pătrate în unele dintre ele. Neregularitatea rezultată modifică ritmul setului de pătrate, dar lasă „bătaia" marcată a intervalelor regulate destul de evidentă pentru privire. O diagramă similară cu a mea a apărut într-un catalog pentru o expoziție a lui Albers (1970) la Hamburg.

9. Preferința lui Mondrian pentru distribuția egală a greutăților l-a făcut probabil să prefere să picteze pe suprafața orizontală a unei mese decât pe șevalet. Vezi Carmean (1979), p. 37.

CAPITOLUL VI

1. Într-o carte din 1922, Hans Kauffmann indica un „ornament artistic" simetric prin centricitate, care, după părerea sa, caracterizează compoziția picturilor lui Rembrandt înfățișând persoane. Se consideră că un sistem dinamic de raze este cel care creează formele rozetelor centripete și cele ale stelei centrifuge în jurul unui centru compozițional. Pentru că nu mai dispun de un exemplar al cărții, citez dintr-o recenzie a lui Ludwig Münz din „Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur", Leipzig, 1927 – 28 și 1928 – 29, p. 149-160.

2. Vezi articolul lui Knott (1978 – 79) despre Klee și centrul mistic.

3. Arnheim (1966 c).

CAPITOLUL VII

1. Isak Dinesen, scandinav ca și Munch, observa într-una din povestirile ei, „Ursul și sărutul", că persoanele geloase „când stau și păzesc pe cineva... ca o pisică în fața unei găuri de șoarece,... te uluiesc, astfel încât este dificil să te miști – și ei înșiși se fac mici până ce numai ochii le mai păstrează o urmă de viață".

2. Rolul mediator al lui Iosif se reflectă și în felul folosirii culorilor de către Tițian. Prim planul compoziției se bazează pe tema sa favorită a albastrului și roșului. Cele două culori primare stabile sunt rezervate Fecioarei și copilului păstor, în timp ce Iosif este înveșmântat în culorile secundare purpuriu și portocaliu. Culorile secundare, fiind combinații a două culori, exprimă tranziția. Astfel, tema medierii dintre obiectul adorației și adoratorul pământean domină scena.

CAPITOLUL VIII

1. Despre simbolismul tradițional al nodurilor, mai ales în relația lor cu coridoarele cu un singur traseu ale labirinturilor, vezi Coomaraswamy (1944).

2. Vezi Saunders (1960).

CAPITOLUL IX

1. Unii artiști moderni, întrebându-se cum poate fi depășită unilateralitatea viziunii, au preluat teoria celei de-a patra dimensiuni vizând posibilitatea perceperii și poate a reprezentării obiectelor în deplina lor centricitate. Vezi Henderson (1983).

2. Criticul de artă John Russell scria în „New York Times" din 2 noiembrie 1980: „În fiecare natură moartă care-și merită numele, ceea ce vedem este o machetă la scară a societății. Obiectele conviețuiesc oricât de incompatibile ar fi unele cu altele, iar pictorului îi revine să ne convingă că modul lor de comportare ne oferă o lecție universală. Aceasta a fost una din marile teme ale picturii europene de la Chardin prin Cézanne la Picasso, Matisse și Braque".

3. Erwin Panofsky (1960,) p. 144 și fig. 104 oferă un exemplu interesant de stadiu intermediar. În *Buna Vestire* a lui Ambrogio Lorenzetti de la Academia din Siena, cele două figuri sunt încă plasate pe un fundal gol auriu, dar adâncimea tridimensională este în parte asigurată de ceea ce Panofsky numește un „interior prin implicare". O pardoseală ca tabla de șah prezintă spațiul ca o bază orizontală – un prim pas spre o îngrădire mai completă.

4. Există o tendință printre istoricii de artă de a explica deviațiile de la reprezentarea corectă prin căutarea efectelor optice presupuse a fi fost descoperite și reproduse de artist în timpul copierii mecanice a naturii. Fidel acestei tradiții, John White afirmă că astfel de curburi sunt reprezentări ale celor văzute de artist atunci când își răsucește lateral capul (1957), p. 226 ff. Înclinația mea personală este să arăt că astfel de trăsături compoziționale sunt răspunsuri la problemele ridicate de proprietățile perceptive ale tabloului însuși, și nu ale modelului. Acestea sunt trăsături care apar în timpul interacțiunii dintre artist și mediul său. Asupra iluziei Hering, vezi Arnheim (1974), p. 420.

CAPITOLUL X

1. Klee (1964), p. 311.

2. Lucrul autonom este conceptul primordial al gândului. Desenele copiilor, de exemplu, încep reprezentarea obiectelor printr-o formă circulară, pur și simplu „obiectuală", din care derivă imagini mai precise prin modificarea formei din adăugarea de noi unități etc. Vezi Arnheim (1974), p. 174. Panteonul servește potrivit demonstrației noastre, deoarece înălțimea fi este egală cu diametrul.

3. Îi datorez profesorului Alfred Bader din Lausanne o referire la lucrarea despre cimatici de Hans Jenny (1975) care a obținut modele asemănătoare cu ale noastre prin efectul sunetelor asupra straturilor de lichide.

4. Vezi monografia scrisă de Sekler și Curtis (1978), XI – 13.

CAPITOLUL XI

1. Vezi Arnheim (1966), p. 31 și p. 95.

2. Vezi Krauss (1985), p. 9. În capitolul precedent afirmasem că arhitectura se apropie mult mai mult de formele geometrice decât fac în mod obișnuit alte limbaje. Oriunde proiectarea clădirilor în stilul internațional a abordat structuri de rețele într-un mod prea mecanic, a devenit evidentă o lipsă de viață a expresiei.

3. Vezi Arnheim (1974), p. 458.

GLOSAR

ANCORARE – Dependența unui obiect vizual de o bază ale cărei forțe influențează dinamica obiectului. De exemplu, greutatea vizuală poate fi afectată de un centru de atracție în care este ancorat obiectul.

ANIZOTROPISM – Asimetria spațiului gravitațional prin care natura și comportamentul obiectelor perceptibile se schimbă odată cu localizarea lor și cu direcția forțelor pe care le emit și le primesc.

ARTĂ – Capacitatea obiectelor sau acțiunilor perceptive, naturală ori artificială, de a reprezenta prin aparența lor constelații de forțe care reflectă aspecte relevante ale dinamicii experienței umane. Mai precis, o „operă de artă" este un produs uman (artefact) creat intenționat să reprezinte astfel de aspecte dinamice folosind forma ordonată, echilibrată și concentrată.

CENTRU – Geometric, centrul este definit doar prin localizarea sa ca punct echidistant față de toate punctele omoloage ale unei figuri regulate. Fizic, centrul este punctul de sprijin în care se echilibrează un obiect. Perceptiv, centrul de echilibru (q.v.)* este zona în care toți vectorii alcătuiesc un model vizual în stare de echilibru. Într-un sens mai larg și indiferent față de localizare, orice obiect vizual constituie un centru dinamic pentru că este locul forțelor care pornesc din el și converg către el.

CENTRU DE ECHILIBRU – Centrul în jurul căruia se organizează compoziția. Este creat de configurația vectorilor care pornesc dintr-o împrejmuire precum cadrul unui tablou sau suprafața exterioară a unei sculpturi.

CÂMP – Întinderea unui sistem de forțe. Prin creșterea distanței față de centrii generatori, câmpul se reduce la spațiul gol.

---

* q.v. abreviere a expresiei latine *quod vide* (a se vedea la). *(n. red.)*

COMPOZIȚIE – O dispunere a elementelor vizuale creând un întreg autonom, echilibrat și structurat astfel încât configurația forțelor să reflecte semnificația formulei artistice. Compoziția se referă la dispunerea elementelor în spațiul bi- sau tridimensional; compoziția culorii se bazează pe raporturi sintactice precum asemănarea, complementaritatea și contrastul, precum și pe relațiile dintre culorile primare și secundare.

COMPOZIȚIE BIPOLARĂ – O compoziție bazată pe doi centri separați, menținuți în echilibru în jurul centrului de echilibru.

CONSTANȚĂ – Gradul în care obiectele lumii fizice sunt percepute fizic ca având aceeași formă și mărime pe care o au în mod fizic. Spațiul obiectiv (q.v.) are o constantă de 100% în timp ce spațiul proiectiv (q.v.) nu are nici una. Experiențele vizuale reale denotă un grad de constanță mediat.

COORDONATE CARTEZIENE – Un cadru cu două axe, pe o suprafață plană, sau cu trei axe, într-un spațiu tridimensional. Plasate central și întâlnindu-se în unghiuri drepte, coordonatele pot servi drept cadru de referință pentru localizarea obiectelor în compoziția vizuală. Din punct de vedere dinamic aceste axe se încrucișează în centrul de echilibru al compoziției folosind de asemenea drept baze pentru forțele vizuale. Localizările pe axe dețin un maximum de echilibru vizual.

CULORI PRIMARE – Cele trei culori primare sunt culorile pure și neamestecate: roșu, galben și albastru. Această triadă constituie baza tuturor relațiilor compoziționale ale culorilor obținute prin amestec, contrast, asemănare sau complementaritate.

DEPLASARE – Localizarea vizuală a punctului central sau a unei axe centrale poate devia de la locul său geometric. Aceasta se întâmplă, de exemplu, atunci când o masă sau o coloană sau o linie divizoare urmează funcția axei centrale vecine sau când componentele unui model dat oscilează în jurul unui punct undeva în afara centrului geometric.

DEVIERE – Formele sau direcțiile sunt deseori concepute ca abateri de la o normă. Anumite elipse apar ca deviații de la cerc. Liniile curbe pot fi concepute ca tinzând spre sau îndepărtându-se de baza de referință. Devierea este o sursă principală a dinamicii vizuale (q.v.).

DINAMICA – Tensiunea orientată percepută în obiectele vizuale. Susținătorii dinamicii sunt vectorii (q.v.).

ECHILIBRU – Starea dinamică în care forțele care constituie o configurație vizuală se compensează reciproc. Neutralizarea reciprocă a tensiunilor orientate produce un efect de imobilism.

EFECT DE ELASTIC – Întărirea atracției dinamice odată cu mărirea distanței unui obiect vizual față de baza de atracție de care este ancorat (q.v.). Rezistența la această atracție sporește ponderea vizuală a obiectului.

EXPRESIE – Capacitatea dinamicii vizuale de a reprezenta dinamica condițiilor existente prin atributele formei, culorii și mișcării.

FIGURĂ ȘI FOND – Distincția între obiectele perceptibile și spațiul din jurul lor. O figură este în general privită ca aflându-se în fața unui fundal neîntrerupt – cea mai elementară reprezentare a adâncimii în desen și pictură. Din punct de vedere dinamic figurile și „spațiile negative" ale fondului sunt centrii de forțe care se mențin reciproc în echilibru.

FIGURARE – Reprezentarea efectivă a trăsăturilor structurale printr-un stimul concret, de exemplu, un punct negru care marchează un centru sau un zid marcând o despărțitură. Vezi și prezența retiniană.

FORMAT – Forma și orientarea spațială a unui tablou înrămat, mai ales diferența dintre un dreptunghi vertical și unul transversal. Raportul dintre înălțime și lățime determină formatul.

FORȚE – Vezi vectori.

GESTALT – Un câmp ale cărui forțe sunt organizate într-un tot echilibrat și de sine stătător. Într-un gestalt, componentele interacționează astfel încât schimbările întregului influențează natura părților și viceversa.

GREUTATE – Din punct de vedere fizic, greutatea este efectul atracției gravitaționale. Din punct de vedere chinestezic, ea este privită fie ca o atracție excentrică descendentă sau ca o apăsare în jos generată centric de obiectul în sine. Din punct de vedere vizual, greutatea este puterea dinamică inerentă unui obiect prin chiar prezența, mărimea, forma, locul său etc.

IERARHIE – Gradație a forței, greutății sau importanței creată vizual de gradienți perceptivi. Înălțimea la care este plasat un obiect, dimensiunea lui, distanța față de privitor etc. sunt factori care determină poziția unei componente pe scara ierarhică.

IMAGINAȚIE – Un termen de largă folosință pentru descrierea capacității mintale de a crea imagini ale lucrurilor neprovocate de stimularea perceptivă directă sau de a completa percepții incomplet formulate. În arte, imaginația este capacitatea de a prezenta obiecte, comportamente sau idei inventând o formă izbitor de potrivită.

INDUCȚIE – Un obiect vizual poate fi obținut în întregime prin efectele dinamice ale mediului său înconjurător. Centrul unui cerc sau dreptunghi funcționează ca obiect vizual chiar și atunci când nu este marcat de nici un stimul optic. O trăsătură vizuală indusă generează o dinamică vizuală la fel ca oricare formă explicită.

JONCȚIUNE – O formă sau altă trăsătură vizuală care ajută la unificarea diviziunii dintre cei doi centri ai unei teme bipolare. În ilustrația 58, figura lui Iosif face joncțiunea dintre Madonă și păstor.

JUDECATĂ INTUITIVĂ – Evaluarea relațiilor pe baza simțului de percepție a echilibrului și ordinii structurale, deosebită de evaluarea prin măsurători sau alte criterii stabilite.

MICROTEMĂ – O versiune mică, foarte abstractă, a subiectului unui tablou. De obicei localizată în apropierea centrului compoziției, microtema este deseori exprimată de pantomima mâinilor.

OBIECT – Un obiect vizual este o unitate separată, percepută ca parte a unui model vizual.

ORIZONTALĂ – Direcția în unghi drept față de verticală (q.v.). Orientată simetric în relație cu atracția gravitațională, orizontala oferă relația spațială cea mai echilibrată dintre obiecte. Ea coordonează mai degrabă decât subordonează obiectele. Orizontala centrală servește drept coordonată carteziană (q.v.). Ca linii divizoare, orizontalele fac distincția între partea superioară și cea inferioară a compoziției.

PERSPECTIVĂ – Modalitatea de a reprezenta în proiecție obiecte tridimensionale pe o suprafață plană. Perspectiva creează adâncime vizuală, modificând forma și interacțiunea spațială a obiectelor prin suprapunere, deformare, modificarea dimensiunilor etc. *Perspectiva centrală* imită unele atribute ale proiecției optice printr-o construcție geometrică așa încât sistemele de muchii sau linii obiectiv paralele să se întâlnească în punctele de fugă. Un singur punct de fugă se folosește în perspectiva cu un singur punct, în timp ce în perspectiva cu două puncte, două mănunchiuri de paralele converg fiecare în propriul său punct de fugă. În principiu, este admisibil un număr nelimitat de puncte de fugă, pentru că paralelele pot să se îndrepte către orice loc al spațiului pictural.

PERSPECTIVĂ INVERSĂ – Părerea eronată că tehnica de a face părțile laterale ale obiectelor convergente, și nu divergente, spre partea din față este o variație a principiului perspectivei centrale. În realitate, acest procedeu de a face vizibile părțile laterale este cel mai mult folosit de artiștii care nu cunosc perspectiva centrală.

PREZENȚĂ RETINIANĂ – Un termen aplicat obiectelor vizuale care sunt reprezentate în câmpul vizual prin stimuli concreți de formă, culoare sau mișcare, pentru a le distinge de cele realizate doar prin inducție.

PROIECȚIE – O imagine optică realizată pe o suprafață de către razele de lumină reflectate de un grup de obiecte în spațiul tridimensional. De asemenea, și o redare a acestei proiecții în desen sau pictură.

PUNCT DE OPRIRE – Locul în care se află ochii privitorului în spațiul fizic. Locul de oprire ideal pentru contemplarea unui tablou se află în planul perpendicular care traversează centrul geometric al tabloului. Punctul de staționare corect din punct de

vedere optic pentru o perspectivă cu un singur punct de fugă este localizat în partea opusă a punctului de fugă, la o distanță anumită față de obiect.

PUNCTE NODALE – Locuri cu o densitate structurală, obținute prin concentrarea și întrepătrunderea vectorilor. Punctele nodale fac parte dintre centrii care constituie structura de bază a unei compoziții.

SIMBOLURI – Interpretarea vizuală a unui subiect abstract prin schimbarea trăsăturilor dinamice ale subiectului în atribute ale formei, culorii și mișcării. Simbolurile ar trebui deosebite de simplele *semne* care sunt forme, culori, acțiuni sau obiecte convenționale, desemnate pentru a transmite mesaje tip.

SIMETRIE – „Corespondența exactă dintre forma și configurația constitutivă situată de-o parte și de alta a unei linii sau a unui plan despărțitor sau din jurul unui centru sau a unei axe" *(American Heritage Dictionary)*. O axă verticală produce o simetrie vizuală mai evidentă decât o axă orizontală.

SINE – Sinele este perceput ca dispunând de o localizare spațială, centrul activității și influenței sale. Deși situat în afara operei de artă, poziția sinelui determină aspectele spațiale ale operelor tridimensionale și este adaptată de cele bidimensionale. Sinele acționează ca un centru de forțe într-un câmp cuprinzându-i laolaltă pe privitor și opera de artă.

SISTEM CENTRIC – Un sistem organizat în jurul unui centru, fie bidimensional, fie tridimensional.

SISTEM EXCENTRIC – Termen folosit în acest studiu pentru a descrie vectorii care răspund centrilor externi de atracție sau respingere. În interacțiune cu sistemul centric (q.v.) acest al doilea sistem motivează dinamica compoziției.

SPAȚIU – Mediul constituit din totalitatea relațiilor formale, cromatice și de mișcare. Fiecare experiență vizuală implică toate cele trei dimensiuni ale spațiului. Perceperea suprafeței plate reprezintă cazul limită în care adâncimea, a treia dimensiune, are o valoare minimă. *Spațiul pictural* are gradul de adâncime cerut de proiecție (q.v.) Lateral, spațiul pictural poate fi mărginit de o ramă sau extins oarecum în spatele sau dincolo de ramă. *Spațiul proiectiv* este cazul teoretic în care un etalaj vizual ar fi văzut complet plat, adică în acord total cu proiecția sa optică. Efectul spațiului proiectiv nu se obține practic niciodată pe deplin.

SPAȚIU OBIECTIV – În pictura figurativă, cazul teoretic în care o mulțime de obiecte este văzută ca având exact aceleași distanțe și dimensiuni pe care le are în spațiul fizic. În practică, efectul spațiului obiectiv nu se obține niciodată.

SPECIALIZARE EMISFERICĂ – Diferența dintre funcțiunile psihologice situate în fiecare dintre emisferele cerebrale. În linii generale, se pare că mai multe dintre funcțiile liniare sunt reali-

zate de centrii nervoşi din emisfera stângă, în timp ce funcţia sinoptică spaţială este realizată mai ales de cei din emisfera dreaptă. Sinteza acestor capacităţi face ca mintea să funcţioneze operaţional atât în domeniul artei cât şi altundeva.

STRUCTURĂ – O configuraţie de forţe, diferită de un model de forme simple, lipsite de dinamică. Arta şi tehnica operează cu structuri; geometria nu.

VECTORI – Forţe generate de formele şi configuraţiile obiectelor vizuale. Un vector este caracterizat de mărime, direcţie şi punct de aplicaţie. Vectorii vizuali apar ca orientaţi în ambele direcţii dacă un punct special nu determină originea aplicaţiei vectorului şi, prin urmare, direcţia sa. Nu toţi vectorii sunt susţinuţi explicit de prezenţa retiniană (q.v.) ca, de exemplu, vectorul creat de privirea unei figuri.

VERTICALĂ – Printre direcţiile spaţiale verticala se deosebeşte prin faptul că indică centrul de gravitaţie. Ea reprezintă nemişcarea şi echilibrul, asigurând principala axă de simetrie. Localizarea verticalei la diferite înălţimi creează o ierarhie.

BIBLIOGRAFIE

ALBERS, JOSEPH, The interaction of colors, Yale University Press, New Haven, 1963.

Bilder, Catalog al expoziţiei de la Kunstalle, Hamburg, 1970.

ARNHEIM, RUDOLF, Toward a psychology of art, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1966.

Capitolele:

A review of proportion, p. 102 – 119. (a)

Accident and the necessity of art, p. 162 – 180. (b)

Concerning the dance, p. 261 – 265. (c)

– Visual thinking, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1969.

– Entropy and art, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1971.

– Art and visual perception: a psychology of the creative eye. The new version, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1974, traducerea în limba română, Arta şi percepţia vizuală. O psihologie a ochiului creator, Editura Meridiane, Bucureşti, 1979.

– The dynamics of architectural form, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1977. (a)

– Perception of perspective, pictorial space from different viewing points, în „Leonardo", vol. 10, 1977, (b) p. 283 – 288.

– Spatial aspects of graphological expression, în „Vizible Language", vol. 12 (Spring), 1978, p. 163 – 169.

– New essays on the psychology of art, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, 1986.

Capitolele:

Inverted perspective and the axiom of realism, p. 159 – 185. (a)

The perception of maps, p. 194 – 202. (b)

BLOTKAMP, CAREL, – Mondian's first diamond compositions, în „Art Forum", nr. 18, (December), 1979, p. 33 – 39.

CUPRINS

Redactor: MONICA LOTREANU
Tehnoredactor: ELENA DINULESCU

Bun de tipar: decembrie 1994
Apărut: 1995; coli de tipar: 10; planșe: 24

Tiparul executat la „POLSIB" S.A. Sibiu
sub comanda nr. 4A300